

نفا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

• الحلي الفضية العمانية • الخطاب الثقافي العماني في
شرق أفريقيا • صحافة المهجر العماني • لغز المتنبي الكبير
• أدونيس: الكلمة في تاريخنا العربي جرح • قصيدة النثر
في الخطاب الملائكي • سينما فيليني ، انجيلوبولوس
وبونويل • قصائد من الشعر الأمريكي المعاصر • واقرأ :
بورخيس ، طيب تيزيني ، جونتو جراس ، ياسوناري كاواباتا ،
محمد الماغوط ، توني موريسون ، برتولت بريشت ، جورج
تراكل ، ميخائيل نعيمة ، وأسماء ، وموضوعات أخرى.

العدد الثامن عشر - أبريل ١٩٩٩م - ذو الحجة ١٤١٩هـ





▲ بريشة : حسين الحجري ، سلطنة عمان.

لوحة الغلاف الأول بريشة
رشيد عبدالرحمن ، سلطنة عمان.



تصدر عن:

مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والإعلان

رئيس مجلس الإدارة
سلطان بن حمد بن سعود البوسعيدي

رئيس التحرير
سيف الرحبي

الطبعة الثامنة عشر - أبريل ١٩٩٩ م
العدد ١٤١٩ هـ

مستطق التحرير
طالب المعمري

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ١٠١٦٠٨

فاكس: ١٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)
الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد. : الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالاً - البحرين ديناراً - الكويت ديناراً - السعودية ٢٠ ريالاً - الأردن دينار واحد - سورية ٦٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناراً - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٧٥ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.
الاشتراكات السنوية : للأفراد: ٥ ريالات عُمانية أو ما يعادلها، للمؤسسات: ١٠ ريالات عُمانية أو ما يعادلها (يمكن للراغبين في الاشتراك) مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نيزوا» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والإعلان
ص.ب: ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي: ١١٢ سلطنة

على رَعْد نقاشات وندوات و«مفكرين»

اعتقد أننا إذا استطعنا
أن نسمت قليلاً
فإن شيئاً ما يمكن فهمه.

فريكو فليني
(صوت القدر)

يسمع العربي بكس مستويات هذه التسمية وفئاتها، لغط القرون وطرانة الخطابات وضجيجها الذي يصم الأذان ويعشي الأبصار من فرط ترديده وترجيحه عبر دروب الفضاء والصحافة والخطابة التي لا تفتأ ترعد بالآتي والقادم، اقتصاداً واجتماعاً وثقافة وفناً وحداثة وعولمة وما بعد حداثة وفوقها وتحتها...

يسمع العربي وهو قابع في ركن بيته بين أفراد عائلته الفاغرين أذانهم لهذا الرعد الخُلب القادم من جهات لا يعرف عنها شيئاً، أو وهو جالس في ندوة إذا كان من أهل العلم والثقافة، أو معرض من معارض الكلام المفتوح بعرضاته الوهمية.

والأزمة هو شفرة الكلام ومبتغاه. الموجودات جميعها عائمة في فلك اللغة الاستيهامية على نحو من الاتساق والخفة التي تضم ثقلًا قاتلاً، وتكون الصفة الجامعة المانعة للفكر والشاعر والروائي والفنان والكتّور. وعناوين كبيرة ومدوّخة مثل أدب القرن العشرين وفكره والبدخول المنتظر إلى مطار القرن الحادي والعشرين حيث مستقبل العرب يملأ صالات الانتظار. وأدباء الستينات والسبعينات والثمانينات والتسعينات ووو الخ الخ الخ...

تصير هذه العناصر إحدى مواقع قوة هذا الخطاب في طبخه المتناقضات والفروقات في قُدر واحد. ليس للكلام طبيعة محددة أو مجال يجد انطلاقة وجموحه الباش في احتلال شغاف المستمع أو المشاهد والقارئ، لكنه يتمتع بكل الوظائف التي تجتمع في واحد أو ككرة مختلفة المجالات لكن كأنما تصدر عن واحد وفق الطبيعة والتبعية والتوجه، وغشي عن القول إن إفلاس الفكر علامة مركزية لهذا النوع من القطيعية في القراءة والسلوك، حيث نحل الشعارات والعناوين الضخمة محل التحديد والصوت الخاص والتفاصيل والتاريخ.

كلام كلام، ينسكب وينفجر من غير حرارة من أفواه قَرَبٍ بشرية ليحل محل دورة الحياة وعناصرها وإشكالاتها. مأكينة متخصصة في إنتاج التكرار والتعطية والجهل الموهم بالمعرفة

يسمع ويدمن السماع والاصغاء في جو طقوسي حتى تحل الصفة محل الموصوف الغائب وغير الملموس بيد الحياة والأرض بالضرورة، يتحول إلى كائن تتقاذفه أمواج الخطابات من كل فج ومنعطف حتى تتلاشى كينونته المادية في لهبها وزعيقها ويستحيل إلى مجاز وتجريد، بمعنى المحو والسحق ولا شيء غيره. ما تبقى من هذا الكائن وهو الجزء الذي نفذ بجلده من فضائع الحروب والمجازر المجانية التي اعتاد فظاغة العرب وأدعياء البطولة على ممارستها، لا يد واقع في الطرف الآخر من اشراك هذه للجزرة الشاملة.

يطلق محترفو الكلام عيار اتهام الثقيلة دائماً في كل المستويات والمواقع: لاعبو سيرك وسُخرة مناسبات، لا يألون جهداً في ضم الكلام إلى صُبر (من صُرة) وعُقد ثم ينقثونه في الوجه الفاغرة بحثاً عن هواجس بطولة منقرضة أو إثارة، في غياب الحياة الحقيقية، حتى يخال للناظر أحياناً، أن كل أجزاء الكائن الذي نحن بصدد الحديث عنه، تضمثر وتذبذب عدا الحواس المتعلقة بقذف الكلام وتلقيه في مسرح اليلاهة البشرية هذا.

في سيرك الكلام يختلط كل شيء بكل شيء، يصير التماهي والتشابه ومحو الفروق بين الأشكال والشخص

عبر ولعه بالمصطلحات والمقولات والتصنيفات القطعية من غير سياقات ولا أوصاف ولا أسئلة. عدا الأسئلة التوجيهية التي تدعّم هذا السيلان اللغوي حاجبة فجواته وثغراته وكذبه. إذ أن المعركة ليست معركة أفكار ومفاهيم في حيز الزمان والمكان وفي إطار من الوقائع. وإنما معركة كلام في حد ذاته. إنها لا تشير ولا تلمح. ولا تدل على الأشياء والتاريخ. تنزل هكذا ججعة أبطال وهميين على أرض وهمية.

في مرآيا الكلام والخطابة، كل شيء جائز، في كل حقول المعرفة البشرية. الطبيعة نفسها والآلية نفسها التي تحكم الاقتصادي والاجتماعي ونقاد الفن والأديب ومتشيء الاعلانات والموضات. في غياب أو تغييب الخبرة الحية والرؤية النقدية الخلاقة والروح بكل مناحيها تنزل اللغة إلى مستوى التناسل اللفظي العقيم وتستحيل إلى سلطة تمارس قهراً أكثر فتكا من السلاح. تحديداً في عصر التكنولوجيا الذي نعيش حيث فارة الكمبيوتر تحكم العالم. ويتخلل الكائن في بذخ الكلام وسطوته بكافة الأجهزة التقنية والبشرية حيث يمكن لأي معوق في حياته ووعي وخياله أن يحتل المسرح كاملاً ويتحول إلى رمز جمالي وسلوكي وعلمي!! وفي غياب «المثّل» التي تستقطب الكائن وتشده في رحلة التيه تصبح «المبدياء» ومثلها الجديدة هي البديل الكوني الذي يطبق على الأرض ومخلوقات البيتمة.

في المستوى العربي هناك ما يشبه الانسداد لأفاق التجربة الحية التي يعيشها البشر على الأرض، ورغم وفرتها ومأسيتها وتشعباتها الكثيرة. في الدنوات الفضائية والأرضية التي غالباً ما تتحول إلى فضائية لا تكاد تسمع إلا دوي الألفاظ وطواحينها، وإذا ما تم الاقتراب من وقائع بعينها ومن تجارب وفجائع يعيشها بشر المنطقة، فتمتدح حجب تلجم الكلام عن موضوعه حتى تبتلع اللغة كل شيء في برائتها الأيديولوجية يختلف اتجاهاتها التوجيهية الطامسة لأي ضوء يرشح به نفق الحقيقة. وعبر حذافة التقنية الفراغية التي تظلم الحابل بالنابل يخبث لفظي، تنبذى طلائعه جليلة في مستويات الابداع الأدبي والنقدية.

في هذا المستوى تسود رطانة نقدية تتساوى فيها ضروب الابداع ومستويات المناقاة بشكل كلي حيث يسكبها المحترف في صفيحة واحدة. ليس هناك فرق بين المبتدئ والذي أفنى عمراً كاملاً، بين الموهوب وغيره بين هذا وذاك، فاللغة المنجزة

سلفاً يكامل عدتها وأدواتها النقدية مع تغيير في بعض التفاصيل هي التي ترحل من موقع إلى آخر تاركة غبارها يتكفل بحجب كل حقيقة ابداعية.

في المستوى الإبداعي ينظر المنظرون لأنماط ومنازع تعبيرية بصرامة لا يشوب يقينها أي لبس، فبذل الثراء الذي تخترته تعددية أنماط التعبير. والمنازع الإبداعية حيث الشكل نسبي وحيث «الفن هو الرغبة في التشكل لأنه الرغبة في البقاء». وحين يبلى شكل ما ويصبح مجرد صيغة، يكون على الشاعر أن يبتكر شكلاً جديداً أو يبحث عن قديم يعيد تشكيله أي ابتكاره، وهو الزمن مكثفاً ومتحولاً، حسب أوكتايفيو، بدل هذا ينجح المنظرون في تسديد نطم بعينه وإقصاء الآخر من ساحة الابداع التي لا تتسع إلا لقول اليوم الضيق - ربما يشبه على نحو ما النزعة الأحادية التي تخترق الحياة العربية من أقصاها إلى أقصاها - إذا لم تكتب بهذه الطريقة ووفق هذا المسار فلا تستحق الالتفات، نمك من اللغات التي تصب على الابداعات السابقة والأجيال، وإدعاء القطعية والبشركي يخرج المبدع من البياض المطلق لفرار الخلق من غير امتدادات ولا أوصاف ولا جذور.

بهذا المعنى تختزل الكتابة إلى ما هو أسوأ من الموضات سلفاً وموسمية وتجبر الكتابة على أن تلبس الشكل المسبق للحظة ولادتها، أي يتم الرجوع إلى ما تجاوزه السجال والزمن الإبداعيين في فصل الشكل عن مضمونه وتحويل الأول إلى وعاء تصب فيه المعاني والدلالات.

يمكن في هذا السياق ملاحظة ذلك الانقراض الجماعي على نمط تعبير بعينه، ليس قصيدة النثر فحسب وإنما نوع كتابي في إطارها لناخذ ما دعي بقصيدة «التفاصيل»، مثلاً وقبلها توسل للصوفية واستلهاها وقبلها الواقعية الاشتراكية، ونقرأ ذلك التشابه الذي لا تحليه تقاطعات التجربة والمرجعيات القرآنية والواقعية، وإنما إملاء الشكل المسبق وخطل المفاهيم والتصورات التي تمل على الكتابة لفظيتها وتشويهاتها ورباتها الضخمة.

تفاصيل الحياة موجودة في تاريخ الشعر العربي منذ الجاهلية وليس اختراعاً جديداً وصاعفاً إلى هذا الحد، ربما طريقة الاستعمال والتناول والحضور الأكثر كثافة هو الجديد في الشعرية العربية. وفي كل الأحوال ليس ثمة شكل تعبير يترفع إلى مستوى المقدس والمطلق على مر الأزمان.

تغرق في دوائر الكلام والاستيهام من غير أدنى قدرة على الفرز والتحديد. كلام يتقاطر في صحراء تقيض بالجزام. هكذا في الفكر والأدب تمحي وتضييع الملامح والقسمات في زبد الكلام الجارف. كأنما العربي في حومة هذه الوغى لا يسند وجوده إلا الكلام والوهم في أدنى مراتبه.

هل في غياب المناطق الطليقة للمخيلة البشرية وغياب الممارسة الحرة للفكر يصبح الاعمقوال والعبث والجنون الأكثر استقامة ومنطقية في مسودة هذا الأفق الذي يملئه عقل كاذب كما يعبر «الهامش» الذي بدأ عربيا في مساءلة «المتن» وربما إزعاج مبعثته المطلقة وما زلنا في سباق «المفكرين» وتلاميذهم لكن ربما الأبعد قليلا من المفكر الطريف، لم يؤثر الخطاب الفكري العربي الى فعالية ورؤية تحسب لصالحه أيا من الوقائع والنصوص الأدبية والجمالية المنتجة في هذا المجال الروحي الذي يشكل أرضا ثرة للخطابات الفكرية والفلسفية وتحليلها وانشغالها في غير صعيد ومضمار منذ موميروس وحتى عصرنا الراهن الذي تكثفت فيه هذه الدراسات وأصبح استنتاجها واشتغالها على مجالات الأدب والفن ضالة تحليلها لوقائع العصر وبشره وجماله وقبحه وتناقضاته المريعة. عكس ذلك لدى هذا النوع من المفكرين العرب، إذ ينظرون بنوع من التعالي السطحي الى مناطق الابداع الأدبي والفني سيما الشعري، بصفتها نشاطات غير «نافعة» ومآسي الآمة وقضاياها الكبرى تقتضي تلك الوقفة «العلمية» الجادة حد التجهم التي أشرتنا الى بعض عوارض رعدنا الخاوي.

يجلس العربي ويستمتع ويشاهد، هاربا من حصار أيامه وشروطها، ليصطلم من جديد بهذه الجدران من الكلام والهذر المبوك بأشكال مختلفة تمتد من البرامج الشعبية وحتى تلك التي تستضيف مفكرين ومتخصصين، وفي السدوات التي تتوسل الثقافة والصوفة حاملة مشاعر الهداية والتوير!! كلام لا يطرُق بابها الصمت ولا مكان لديه لعبرة أو تأمل. وليس هناك من اللغات لخطورته ورجبه، ولا متعة سرد وحديث. كلام ينزل كالأرصاص على مستمعيه ومشاهديه الذين بلغوا حالة مستعصية من العذاب والافتراس للتباديل التي تلف أطراف هذا الهدير الساحق ونسيجه وممراته. الكلام بهذا المعنى مهنة وطريقة عيش وارتزاق مهما تقنّع بالدور، في البحث عن الحقيقة والرسالة وانتقال الآمة من حفرتها السحيقة. الذي يقصص عنه أصحابه وفرقاؤه بمناسبة وغيرها، من كل نسل ومذهب واتجاه.

سيف الرحبي

على المستوى الفكري باستثناء القلة التي تعمل وتنتج في حقل الأفكار والنظريات والوقائع بشكل حقيقي، نرى العجب العجيب من قبل أولئك الذين كرسهم آليات الصحافة «مفكرين». يمكن أن نورد واحدة من طرائف هؤلاء المفكرين في معرض القاهرة الأخير حيث تكلم شاعر وكاتب هو الأجدر بتسمية مفكر، عن أشياء منها «الأدواق» التي تسحقها الرداءة في العالم العربي، فما كان من «المفكر» إلا أن انبرى في الرد مندفعاً وكأنه يرمي بحجر الفلاسفة، وربما ملح طيف صوفية وأدب في كلام الشاعر: يا أستاذ يا أستاذ لن نتقدم بتسمية الأنواق والخيلات وإنما بالعلم (كذا!) هذه الواقعة ليست مستغزاة من سياق قصد الاساءة وإنما فحوى نتاج هذا «المفكر» الذي يبحث في «الاجتماع» وأقرانه الذين ليسوا أبعد من ذلك في عصر تكريس الانحطاط القيمي والمعرفي.

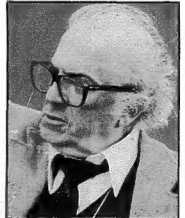
ومن المنصة نفسها التي يتم فيها إطلاق الصفات والألقاب الأدبية والأكاديمية من غير أدنى خجل أو «ذوق» نصل الى ما هو أفدح في الإطلاق صفة المفكر التي أصبحت تطلق ليس على الكاتب والجامعي الذي لم يجترح أي إضافة على الفكر المنجز على مدار التاريخ، وإنما أصبحت تسام على كل لقيط معلومات عامة مثل مفكر الفروق الصارم بين العلم والأدواق وأصبح لدى العرب آلاف المفكرين والفلاسفة، تضج بهم الساحات والأكاديميات والأكوربولات على أرض بهذا المستوى من التداعي والهزال.

يحمل بعض أصحاب هذه المناير والمعارف والأفكار وجهتهم ورؤاهم محل المرجع الموسوعي والمتخصص على صعيد المعرفة ومحمل المعارضة والاحتجاج على صعيد الموقف - رغم ما يضمهره الخطاب والموقف من خلفيات شخصية ومنغنية ونصفية حسابات صغيرة - كي تكتمل حلقة الخطاب المدوي في «صوتيته» حسب المرحوم القصيمي في إحالته هذا النوع البشري الى ظواهر صوتية. وهو النوع الذي لم يكن القصيمي مخطئاً بقفه في هذا الوصف، فكل ما يسم هذا الخطاب بكل تفرعاته وأشتقاقاته ليس، إلا صخب «الصوت» وزيد. نستدرك أن الصوت هنا هو صوت قطعان المعرفة، صوت الرعد اللغظي - إذ جردنا الرعد من جماليات الروحية والشعرية، ذلك القادم من الما وراء الأعمى للغامضة للطبيعة - وليس صوت الذات الخفيض الذي يشبه الصمت، صوت الحجرة في بحثها الجحيمي عما يسد الظما ويسد الوجود العميق والهش للكائن. يحمل أصحاب الخطاب إياه على البناء والتفند والمعارضة لكنك لا تستطيع تبين الشيء من تقيضه بل

المحتويات



- ٦ ■ **استطلاع:**
الحل في القضية العمانية: روبرت ريتشموند، (ترجمة) أشرف أبو اليزيد.
- ١٧ ■ **حوار:**
أدونيس: أمل جبوري وستيفان فاينر.
- ٢٨ ■ **دراسات:**
لفظ المتنبي الكبير: (ترجمة) حسام الدين محمد - قصيدة النثر في الخطاب الملاكي
رشيد يحيوي - تحويل الظلال إلى رومانس: توني موريسون (ترجمة) أسامة إستر -
تركيب التمثيل عند محمد الماغوط: عبدالقادر الغزالي - السلب الثقافي العماني في شرق
أفريقيا: عبدالله الحراشي - الصحافة العمانية في المهجر: مجسن الكندي - مغامرات
عماني في أدغال أفريقيا: محمد المخروقي.
- ٣٠ ■ **سيرة:**
ثيو أنجيلوبولس: (ترجمة) أمين صالح - السيدة ذات الخمار: فيليني (ترجمة)
عارف حديفة.
- ١٢٢ ■ **فن تشكيلي:**
المثال الأسباني كارلوس إيبيرا: أديس عيسى.
- ١٢٧ ■ **مسرح:**
مائة عام على ميلاد برتول بريشت: علاء عبدالهادي
- ١٢٣ ■ **لغات:**
الطبيب تيزيني: ماجد السامرائي - شريك بي كي س: عبدالله طاهر البرزنجي - ماكس
أوب: جاور البرتي عن صديقهما يونويل (ترجمة) نجم والي.
- ١٥٣ ■ **شعر:**
قصائد من برتول بريشت (ترجمة) عبدالغفار مكاوي - قصائد من الشعر الأمريكي
المعاصر: (ترجمة) حمزة عيود - جورج تراكل، شاعر المشهد الجنائزي: (ترجمة)
سعيد يوكرامي - تراتيل الكاهنة: رايخة أبوريشة - كذبة مثل أرواحنا: فرج العربي -
كاندنسكي: الخضر شوار - أرافق الخوي إلى قبورهم: هدى حسين - حمد: عبدالله
الكلياني - تحولات امرأة: هدى أبلان - طوأت الربيع الغائت: أحمد الهاشمي -
قصيدتان: سوران عليوان - قصائد: يوسف عبدالعزيز - رؤى: تركية البوسعيد.
- ١٧٩ ■ **نصوص:**
طبل الصفيح: جونتر جراس (ترجمة) حسين الموزاني - العاصمة القديمة: ياسوناري
كاواباتا (ترجمة) صلاح نيازي - قصتان: بورخيس (ترجمة) حسونة المصباحي -
جندي الحلم: أبي (ترجمة) كامل يوسف حسين - تجربتي: رسمي أبو علي - ذيول:
حميد المختار - حلم يمرق: ياسمة العنزى - أمين: تركية الحويل - تنازع الروح: فؤاد
مرسي - اليوم الذي سقط فيه رأسي: عبدالله سالم باوزير - التحية: حياة الرايس -
الذيول: عبدالصمد حسن.
- ٢٢٤ ■ **مناقب:**
ميخائيل نعيمة: جان داية - حذاري من المتقنين: يوسف القعيد - رسالة طوكيو: محمد
عضيمة - حسونة المصباحي ورواية الآخرون: فتحي عبدالله - صيد الفراشات: عبدالله
السمطي - أحمد يماني: أمجد ريان - للجيل معان آخر: دحام عبدالفتاح - الطبيب
تيزيني: سمير الشمري.
- ٢٥٧ ■ **المشهد العماني:**
النادي الثقافي: طالب المعمرى - حوارات صالون الغراميدي: نزي - مدارات
العزلة: محمد عبدالحليم غنيم - من هو أبو محمد العماني: يوزيان بنعلي - معرض
الخطاب الهنائي في الجامعة الأردنية - صالح حمدوني: أعضاء من الشعر
العماني: هلال الحجري.



ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها ، والمجلة
ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.



الحلي الفضية العمانيّة

الصور:

الترجمة والتقديم:

النص:

ألان هيلير

أشرف أبو اليزيد

روبرت ريتشموند

تختزل صناعة الحلي الفضية العمانيّة تاريخاً زاخراً، لا يتميز ببراء صياغاته التقليدية وحسب، وإنما بتفرد ذائقة صنّاعه، الشعبية والفنية. ويجد الدارس لتاريخ هذه الحلي، والمصنّف لها، أنها تعبر - ضمن ما تعبر - عن اشارات مرجعية اجتماعية ودينية غنية بشفراتها. ولا يمكننا الحديث عن الزي الشعبي العماني - للنساء والرجال على حد سواء - دونما الإشارة إلى دور الفضة، كمقوم أساسي لهذا الزي، كما يتبدى في الخنجر العماني لدى الرجال وفي الحلي الفضية لدى النساء. وقد أتاح موقع عُمان منذ القدم أن تكون ملتقى حضارات، عبرتها أو استوطنتها، سواء تلك التي ازدهرت شرقاً عبر تجارة طريق الحرير الذي وصلها بالصين، أو تلك التي ازدهرت غرباً محيرة مع رياح الكسكازي الموسمية من عُمان وحتى موزامبيق على الساحل الأفريقي الشرقي - مروراً بزنّجبار ولامو وممباسا وغيرها. وساعد هذا الزخم الحضاري في تجديد المخيلة الفنية لصانعي الفضة على مر العصور، ورغم ما قد يتبدى من تشابه في الوهلة الأولى بين مفردات هذه الحلي، إلا أن باحثنا يعيد تصنيفها بشكل يشي بالثراء والتنوع، بل ويوحى بأن هناك أنماطاً أخرى لم تفصح عنها الموجودات بعد، خاصة وأنه يتناول فئتين وحسب من تلك الحلي، وهما التعاويذ (الطلاسم)، والأحجية (الأحزان). وقد نشرهما في استطلاعين منفصلين نترجمهما عبر هذه السطور.



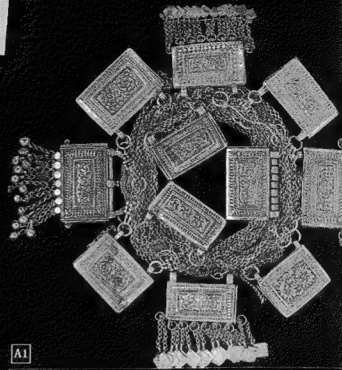
A4



A3

إلا أننا يمكن أن نخفف سبباً آخر لارتداء الحلي وهو الاعتقاد بأنها بطريقة أو بأخرى سوف تحمي من تردّيها ، بل وستجلب لها الحظ السعيد والقال الحسن . ويعزف هذا النوع من الحلي بالطلسم (التعوّذة) ، وهو شكل تصوغه قوى سحرية ، ويرتدى خصيصاً للحمي صاحبته (أو صاحبه) من قوى الشر ، أو في أغلب الأحيان لجلب المال الطيب له . كما يمكننا أن نعدّ الحرز أحد أشكال الحلي النسائية الأكثر شيوعاً في عُمان ، ويعرف في السلطنة بحافظ القرآن ، ويأتي بشكل مستطيل ، أو ربما على هيئة أسطوانة ، ويصاغ من الفضة ليرتدى مع خيط أو سلسلة تطوق العنق .

وتضاف رقائق معدنية صغيرة و عملات دقيقة إلى أنواع أخرى من الحرز . كما يوجد طراز آخر



A1



A5



يمثل ارتداء النسوة العمانية للحلي الفضية تعبيراً كاشفاً لرموز اجتماعية متباينة ، إذ تدل هذه الحلي على الثروة ، إلى جانب الدور التقليدي كنموذج للزينة . إضافة إلى الانتطباع الذي تتركه تلك الحلي معبرة عن مكانة من ترتديها .

وتشكل الحلي جزءاً من مهر المرأة ، ولها أن تحفظها أو تتصرف بها كيفما شاءت ، وتحظى المرأة العمانية لاحقاً بهدايا أخرى من المصوغات في المناسبات الخاصة ، كان تنجب مولوداً ذكراً على سبيل المثال .

وفي حقبة مضت ، كانت صياغة الحلي العمانية تتم بشكل أساسي باستخدام الفضة الخالصة ، مع قليل من الذهب ، وهو اختيار كانت له أسبابه الدينية أو الاقتصادية .

أصغر حجماً بصاحب القلادات البدوية الكبيرة يسمى بالخصون. ويرتدي الأطفال حرزاً يتميز بالبساطة الخالصة، له شريط من الجلد أو القماش.

والحرز الذي ندرسه في هذا الاستطلاع قوامه الفضة، رغم اشتغال بعض أنواعه على زخارف ذهبية تشبه أوراق الشجر وتشكل مجموعة من أنواع عديدة تزخر بها السلطنة.

ومع التشعب الهائل لأنواع الحرز، هناك محاولات لاستكشاف طرق تصنيفية يمكنها أن تجمع بين مجموعة بعينها، كان توجد قيمة زخرفية مشتركة أو موبتفة منكورة وتكتنف هذه المحاولات صعوبات جمة، حيث تندر المادة المرجعية لأنماط الحرز العماني، إلا أن جهدي الشخصي يقدم هنا بعض التصنيفات.

والحرز، كما يفترض الاسم، يحتوي على آيات قرآنية كريمة، وبما أنه مغلق بشكل عام، فلن تجد طريقة تتيح لدى شرائه عما إذا كانت داخله تلك الآيات القرآنية، أم لا. إذن غالباً ما يكون الحرز خاوياً لدى فتحه، ولم تحتو الأحرار المعلقة التي فتحتها إلا على حواش قماشية أو خشبية، أو بضع قصاصات من ورق الصحف، أو ربما - كما حدث ذات مرة - ورقة الارشادات الطبية المأخوذة من إحدى زجاجات الدواء، وهذا الحشو - في اعتقادي - إنما يوضع لحماية معدن الفضة الرقيق من التآكل.

وترتدى الفضة لذاتها، لأنها حسب المعتقد السائد، تحمي من عين الحاسد.

وقد صنعت الأحرار القديمة في السلطنة بشكل يدوي، وتوضح النماذج الممتازة منها مستويات رائعة من الحرفية والمهارة. ويميل التصميم العام لكل فئة إلى التماثل، بغض النظر عن اختلاف صانعي الفضة لاختلاف مناطقهم.

وتأتي التباينات بين منطقة وأخرى غير واضحة إلا أن الأحرار التي يمكن الاعتداد بها، وبتميزها وتفردها عن مثيلاتها، هي تلك التي تعود بأصولها إلى الشرقية وصلالة، في حين تشيع الأنماط الأخرى

في معظم المناطق دونما تفرقة.

وفيما مضى كان الحصول على الفضة يتم بصهر ريات ماريا تريزا، وهي تلك القطع النقدية المتميزة بارتفاع جودة فضتها (٨٤ بالمئة من الفضة الخالصة، ويزن كل ريال ٢٨ جراماً).

ولم يكشف صائغو الفضة القيمة النادرة لتلك الحلي العمانية التقليدية العتيقة إلا حديثاً، إذ أنهم كانوا قد أدبوا على إعادة تصنيعها بصهرها لصناعة حلي جديدة، مما جعل وجود النماذج القديمة جداً أمراً نادراً، في حين استخدمت العملات القديمة الصغيرة مرة أخرى بإضافتها إلى القلائد التي يرتديها الأطفال.

ويمكن تقسيم الحرز إلى قسمين، يشتمل أولهما على السلاسل التي تشد قاعدته المسماة بيد فاطمة، والأجراس والمشدات. وقسم ثان من الأحرار يأتي بدون سلاسل، وإذ يميز هذا الفصل بين النمطين، كما توضحه الصور، إلا أن ذلك لا يعد تصنيفاً بحد ذاته، إذ أن قاعدة الحرز تشتمل على أكثر من ٢٠ أسلوباً مختلفاً بشكل كلي.

وتتراوح السلاسل المستخدمة من مجرد رابطة بسيطة إلى سلسلة أكثر زخرفة ذات صفوف ثلاثة، تتحقق بها مقدرات غاية في التعقيد ترتبط بكل حرز.

ويكون الحبل المستخدم عادة من القطن، يغزل عند طرفيه، ويحاك خلال شرائط الفضة، ولتمكين الحبل أو الشريط أو السلسلة من أحكام الربط يوجد شريط أوسط أو اثنتي عشرة حبلتين، أو - كما في حلي الشرقية - صف من الأنشطة (العقد)، يتم شدّها على قمة الحرز. وتختلف أشكال الشرائط ويبدأ تنوعها من الأسطواني إلى تلك المدببة ذات الرؤوس الحادة. وتضاف لها المشدات والأسنان والعظام ومخالب الحيوانات وقطع العاج أو الشرائط العاجية وحيات المرجان لضرورة طلمسية أو زخرفية.

الصورة (A1) توضح الأسلوب المستخدم في تزيين واجهة الحرز. حيث يتم ضغط المعدن للجانب بغرض تشكيل التصميم، الذي ينقش بدوره على الفضة

بطرقات من متعة على التوازي. ويوجد نوعان من النقش: المسطح والمقوس. وتزين واجهة المسطح قطع الفضة، في حين يستخدم التوج الآخر في مقدمة الحجر مع تفاصيل لونية يتم طرعا من الخلف لابرانها.

حرف قاعدة الحوز وتعلق التعاويذ الدلالة، وتمثل هذه القيلاد أجراساً أو مثلثات متلدة ثم اجتزأوا وربطها بالأنشطة. أما في الأجزاء الأحدث فيوجد نوعان أصيحيان ليد فاطمة، وهو تشكيل شائع لدى صناعات الحلي العنانيين، أما التصميم المشترك في كل هذه الأجزاء فهو الرقاقة الملقوفة كما في الصورة الموجودة. ياول هذا الاستطلاح، والمستخدم بالمثل في جميع أنحاء العالم، سواء كانت ساحل الباطنة أو في مدينة نزوى.

وتستخدم فئة أخرى الطريقة ذاتها في صياغة الفضة، لكنها تجمع بين نموذج مركزي من المرتعات مع حلقة خارجية قوامها أوراق الشجر (صورة A3)، أما النسبة الذهبية فتشكل أحياناً عن حلقات الذهب يشيع فيها استخدام رسم الزهور.

التشويش السليم في فئة التصميم المصروف يهيئ تأثيراً جميلاً للأجزاء (صورة A4) ويكون لكل الأجزاء صفاتها وسطاً مختلفاً التصميم الرئيسي، أو أنه عن الجانبين لقطعة زجاجية ترتدي لأغراض احترازية، بلونها الأحمر.

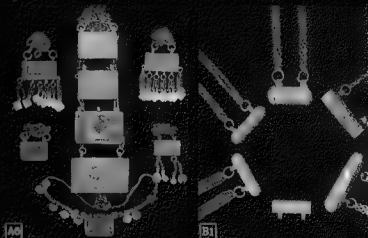
وتبين الصورة (A5) نوعين من التصميم الخاص بالرقاقات الملونة حيث يستخدم هذا التصميم نوعاً خاصاً من الشجر والسيوف ذات الطراز القديم وتنادر ما يستخدم في هذه الأوتار.

وهناك سبعة أصران يربط فيما بينها نمط شائع في المهارة الحرفية، مع تنويعات على التصميم ذاته كما في الصورة (A6) ونجد أن التصميمين الأيسر والأيسر العلويين من فئة أخرى، بينما تلاحظ وجود قلادة أطفال في أدنى الصورة، وتبينها بشكل واضح التصميم قطع صغيرة من العملات المعدنية والاجنبيية، التي تمثل قيمتها، إضافة إلى أن الحوزات بها مختلفة الأحجام والألوان.

ويصنع الحوز بمختلف الأحجام والأشكال، ففي

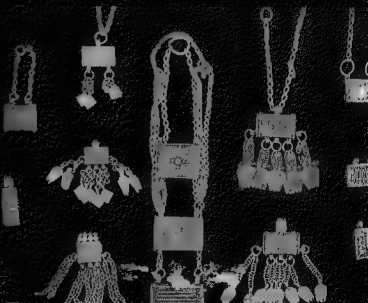


A1



A2

A3



A7

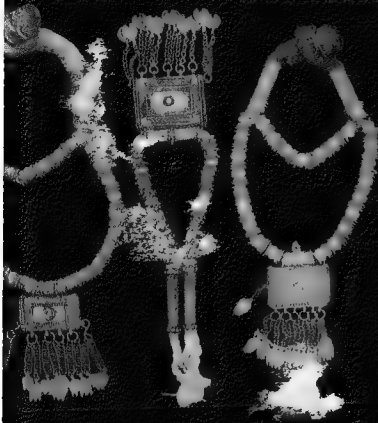
A8

A9

A10

A11

A12



(C2) فتوضع هذه الأحراج بالتفصيل

وتصنع القطعة الوسطى للعنق من سادة صمغية تشكل بعد تقسيدها وتزخرف لاحقاً بأوراق ذهبية. أما في الأثرع الأقل قيمة فتصنع تلك القطعة من النحاس الأصفر

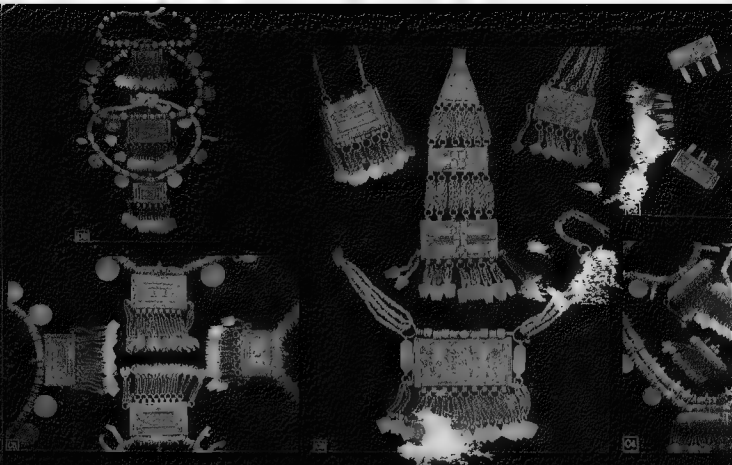
وترى في الصورة (C3) تشكيلة من أوراق الذهب الموجودة على الخرز الفضي. وأدنى نفس الصورة تخرز به رقب عوضاً عن السلسلة والرق عبارة عن قطعة فضية صغيرة تم تثبيتها حول الخيط الفضي. أما الأحراج الطويلة الثلاثة فقد أريد لها أن تكون منطيات جانبية. ورغم أن في نوعين منها ترى إمكانية إزالة الجزء العلوي مما يجعل ارتداها ممكناً كقلادة

أما الخرز الذي يشبه السيجان، وهو من نفس المنطقة، فقد تم ترتيبه على نحو مماثل بأوراق ذهبية. ويمرّج هذا الخرز بين رقائيق ورقية مفردة أو مزدوجة. أما العنسلات والمرجان فتستخدم لتعطي تأثيراً متميزاً. ويصنع هذا النموذج بشكل خاص في سنالو حالياً رغم أن جودة التصميمات لا ترقى إلّا ما وصلت إليه الأشكال القديمة من زينة

الصورة (B1) ترى الخرز الأسطواني الشكل، وهو الأقل شيوعاً. وتتمثل هذه الأنوع من الخرز بتصميم ورقني ملفوف، وموتيفات هندسية أو تقويميات فضية بارزة تم دق نقشها من الخلف

أما أصغر الأحراج حجماً فيمكن أن يكون ضمن أي فئة. وفي الصورة (B2) نشاهد أساليب عديدة تستخدم طرائق مختلفة الحرفية. ومما لا شك فيه أن أصغر الأنواع سيرة تديها الأطفال، وتصنع بإيسر الطرق حرفية وأسرعها إنجازاً وأرخصها قيمة

وغالباً ما يكون للخرز غرزات من خاتية صغيرة أو مقلاة من الزجاج الملون، يتم شدّها بين السلسلة المفقود بها يد فاطمة. أو بين الخرزات فيما حول القلادة. وهذه الزخارف غالباً ما توجد في خرز الشرقية. ويضيق ارتداؤها هناك، أما المرحان، فهو متنوع اللون بين الوردى الفاتح واللون الأحمر ويعرف باسم جوهرة الحكمة. وتوضح الصورة (C1) ثلاث قلاد حفرحون ترتديها النساء البدويات في الشرقية. ونشاهد أعلى الجانبين خرزين مستطيلين تم شدّها بحبل به خرزات أكبر حجماً. أما الصورة



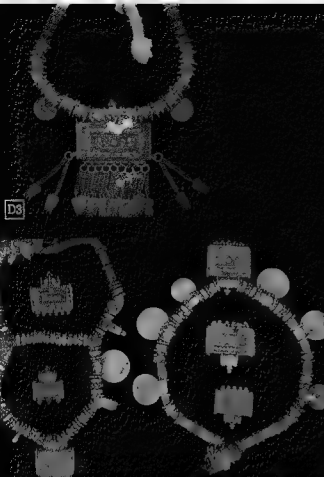
أما الصورة (D1) فتشاهد بها العملات المختلفة والعديد التي يمكن ارتداؤها مع الخرزات ، وتلعب كل هذه الأحجار بحجم ، ولها نفس الطرز من بند قاطمة وخرزات وموتفة دائرية تحيط بالمركز البارز للفتحة الذي قد ينقسم إلى ثلاثة أجزاء ، وتتراوح هذه العملات من الزينية الهندية إلى الشلبات الشرق آسيوية إلى رياليت ملابيا في زوايا العملات السعودية! وقد وجدت قلادة بها عملتان إسبانيتان ، وأخرى بها عملتان من فارس يعود عمرها لآلاف السنين.

الحرز الأكثر إبلاما عند ارتدائه هو الحرز ذو الخرزات المدببة في الصورة (D3) ، وهي عبارة عن خرزات خادة قد تكون شديدة الإيلام عندما تضغط بشدة على بشرة الجسد. الجزء الأوسط هنا أكثر رقة من الأنواع الأخرى ذات الطرز المعاطة بالمثلثات.

في الصورة (D4) نرى تشكيلة من الخيوط المزبوجة والخرزات ، ونرى نمودج الحرز المفرد المركزي، الذي يمثل فضاءا للفرغ مست دائراً ، وتتضح ثلاثة أنماط مختلفة لتصميم الأنشوجة (العقدة العليا، وللأحجار

في الصورة (D5) نرى بوضوح ثلاثة أمثلة يكون للجزء الأوسط فيها أوراق ذهبية، تحيطها مثلثات فضية وذهبية ، وهذه القلادة الآتية من الشرقية يكون لها وسائل مارباً كحبال أو اقراص ذات موتفات هندسية أو مرجان مغلف بالفضة مشدود إلى عمل بين الخرزات ، والنوع الرابع لها من فتحة أخرى وتوضح الصورة (D3) نفس التصميم، وبها الخرزات والجزء الأوسط المشدود للحرز.

وتستخدم لتزيين الأحراج أنوع أخرى من الخرزات، ويتضح في الصورة (D1) نمط الحاجز المربع، ونمط آخر يكاد يكون كروياً ، وهناك تصميم مدارك للحرز يحل المسألة ولكن هناك مثلاً وربما كرة تتوسط بشكل بارز، هذا التصميم ، بدلاً للورقة الذهبية، وهناك الأنماط المختلفة للعلاقات المغلفة من قاعدة الحرز والأجواس والتصميمات المتعددة ليد قاطمة وتوضع اقراص من البلاستيك أو الكهرمان أحياناً على أي من جانبي الأنشوجة في وسط الحرز لحماية الفتحة من التلوث أو حفظ المشد من التلف.



حجم الحوز الأصغر مربوط عن قلادة الخيط
ويمكن اختيار ريلات مارييا تزييناً لميلياً قياسياً
للحجم عند القلادة

ورغم افتقار الحوز الفضي لمكانة كبير عناصر
الضي في السنوات الأخيرة ، صبحت المجال للقلادة
والأحجار الثمينة ذات التصميمات السخلة إلا أنه
من المزمع أن تستخدم التصميمات التقليدية العمانية
مرة أخرى في تلك الحل المفضية

الطلاسم السخوية

قد يسميها البعض خرافة ، أو يدعوها آخرون
عدم مخاطرة ، إنما في الحالتين عن اختلافهما ، يمثل
الرجاء الطلمس إيماناً للشر وإحصاراً للخير ونعوة
للحال الطيب ليخجل من يرتديه

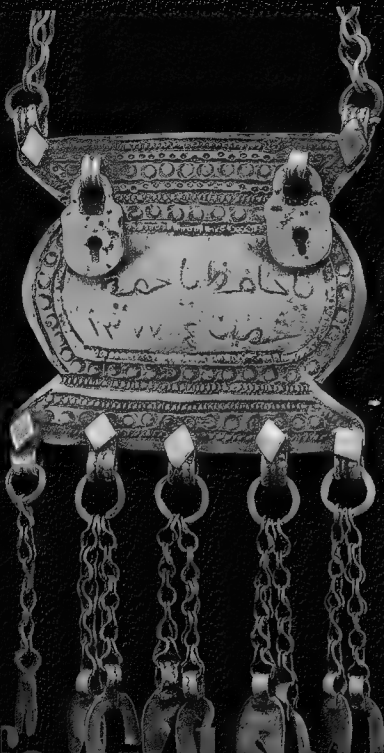
سنرى الطلمس العماني في فئات عدة ، غير أن أكبر
أنماطه تعقيداً هي تلك القلائد قوسية الشكل ، وهي
من الفضة ، وتشتمل على أرقام وحروف ورموز
حفرت جميعها على السواعة ، تبدو معانيها مغلقة لا
يفك شفراتها إلا هؤلاء الناصحون بارتدائها وقد
حصلت منذ سنوات معدودة عن مجموعة من

من هذه التصميمات نصن أنواع الرفائق

أما الحوز الأوسط المنوع للتصميم الموضح في
الصورة (D5) فيعتقد أنه تنوع التصميم الشرقية
الموضح في الصورة (D6) ، وإن كان خالياً من الرفافة
الذهبية الوسطى ، ويكاد الحوز العلويان في
الصورة يتطابقان في الأسلوب ، بينما الحوز الموجود
في المنتصف يشتمل على رفاقات ذهبية مناسبة
للتصميم ، في حين يرى حوزين أصغر حجماً ، بدون
تصميم على الإطلاق ، تسم ربطهما إلى السلسلة
الأنشطة الموجودة في أعلى وأدنى الحوز ، أما الحوز
الأيسر فيبدو لنا مجموعة من الزجان والعسلات
وكان هذا الحوز يرتدى في الشرقية

أما الصورة (D6) فتبين حوزاً ذا أسلوب معين
وفريد إلى درجة مقبلة ، يشبه إلى حد كبير الحوز
اليمني ، لكن الاختلاف الرئيسي هنا هو أن القاعدة بها
طلقة فضية بطولها ، ويشكل التصميم الأوسط إمارة
باردة ذات دوائر على أحد الجانبين ، أو شكلاً مناسباً

وهناك ٢ أحواز أصغر حجماً بكثير ، ربما نصف



الكتابات الخطية خسر وابتدأ ورقية صفحاتها سائبة رقيقة ، تم تغليفها بالجلد (S) ، ومعها كانت هناك نسخة مخطوطة من القرآن الكريم نحتوي أن أضغها دوماً أعلى الطلسم لحماية من في البيت وكف الأذى عنى

في هذا الكتاب المشار إليه طلاسـم لكل المناسبات ، تشقى العليل وتعجب المروص وفي الصورة ذاتها سنرى نمودجين من هذه الطلاسـم بجوار صفحات الكتاب

الصورة (٧) توضح أحد الطلاسـم الرخوة التي تصم يدورها تسعة دربعات طلسمية ، تحتوي أربعة منها على نقوش في حين (تقرأ) في الخمسة الأخرى رموزاً عديدية وأبجدية وتشتمل الجهة الأخرى من الطلاسـم على ٧ رموزاً إضافية

ويعد النمودج ذو الستة عشر دربعاً أكثر أنواع الطلاسـم المستخدمة شيوعاً بينما نجد تنويعات على نمودج المربعات التسعة أما أسط الطلاسـم فلا يعدو بحره بصغة أسطر من الأرقام والحروف المطبوعة على شريط

آيات قرآنية

في أنواع أخرى من الحلى القضيية سوى نقوشاً لأيات من القرآن الكريم ، ويسود اعتقاد شائع بأن تلك النقوش وبالألف طليسية ، ويعد أن آية الكرسي (سورة البقرة) هي الأكثر شيوعاً في تلك النقوش ، ونرى هذه الآية الكريمة في

نوعين من قلائد النساء الفضية ، كما أنها توجد على الخراطم الصغيرة التي يدرجها الأطفال كـ ، وسندسها مـحفورة على أغراض الرجال المصنوعة من الفضة ،

أول أنواع تلك القلائد ، وأكرمها انتشاراً ، ستجمع ما بين قرص فضي كبير وأنشودة فضية أكبر يعلوها نمط جرموز مـحفورة وتمثل قطعة

بسيطة إلى حد كبير من الحلى ، لا تحتوي أية زقائن فضية أو زيات ماريا تيريزا ، بل يعلق بدلا منها سلسلة فضية ، ولها خـرّتان باللون الأحمر ، مـخترق جانبيها بالفضة ، وتوضح السقائن الجانبية للأنشودة أعلاها

ويتخلل الأنشودة والزقائن سلك فضي سميك ، حتى نهايتي الأنشودتين الأصغر ، حيث ترتبط



S

ولمحة تحفر النقوش على الجهة العكسية للسلسلة كما القرص الفضي الكبير (صورة V)، وفي الواجهة تصميم هندسي يجمع بين ٦ بتلات زهرية ووسط يارز. ويشتمل أبرز النماذج على تصميم أوسط به موقفة تزيينية تتناهد مع النسيج المحيط بها. وهو نوع أقل شيوعاً، ومن المعتاد الاكتفاء بالثلاث الصغير المزدوج المحفور على ظهره.

العقروش

يأتي نقش آية الكرسي (العرش) في رقم ٢٥٥ من سورة النقرة، ثالثة سور القرآن الكريم، والتي اشتق اسمها من قوله تعالى (وسع كرسيه السموات والأرض)، أما الآية كاملة فيقول سبحانه وتعالى

«الله لا إله إلا هو الحي القيوم، لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء وسع كرسيه السموات والأرض ولا

السلسلة. ويمكن أن تكون الحزرات المصنوعة من الزجاج أو السيراميك أو البلاستيك، وفي النسخة تستبدل الحبات الحمراء بكرات فضية. ويعتقد أن الحزرات المصنوعة أصلها المزجان (٧) التي لم أجد نموذجاً يثبت هذا الأمر.

أما السلسل الذي يأتي مع الحزرات فيجسد مع السلسلة المصنوعة أو

الزجاج أو البلاستيك المصنوعة

يدويًا من عقد أصفر. وفي ظهر

السلسل يوجد رمز منقوش

وهي دوج (أم الصبيان

صورة W)، ويقال إنه يمثل

روحاً شريرة تم أسرهما

وسلسلتها كي تجنب الأذى

من يرتديها. وبعد ذلك مثالا

شاذاً لثقوبين من الطلاس

يجمع بين الزمور السحرية

والآيات القرآنية.

ثاني أنواع القلائد هو

قرش مكنة (ترجمة حرفية

لقلاية الزبال المصنوعة بالآلة).



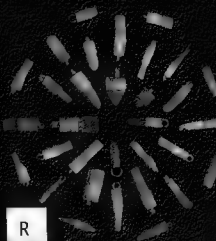
U



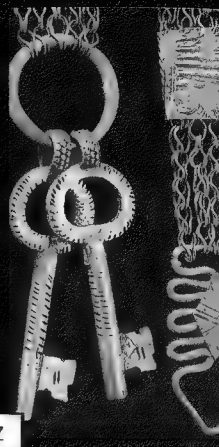
M



X



R



Z

(صورة X) الأولى في ٢ أسطر (الله خير حافظا وهو أرحم
الراحمين) بينما في السطرين الآخرين إن ربي لكل شيء
حفيظ.

ويمكن أن نرى في أخرى لنقوش تصاميم أيسر
دائرية أو مستطيلة في الصورة (T) نرى بوضوح أقفالاً
ذهبية صغيرة تتأرجح بحرية بعد
ربطها إلى أعلى بشرائط ويقول
النقش (يا حافظ يا حفيظ) حسن
١٣٧٧هـ) وتختلف صعوبة قراءة
النقوش القرآنية الكرّمية على
الطلاسم أحياناً لعدم اختلاف
مكونات خطها مع سائر
بعض الطالسم التي لم يكن
صانعها قادراً على حصر الكلمات
الشكل السائد لنقوش الطالسم
بصورة عشوائية عند حفرها لها،
كما لو كانت مجرد علامات، في
حين يتمكن آخرون من إيراد جمال
اللغة العربية وتنفيذ حروفها
بشكل ممتاز.

يد في ساعده

نرى الحجر الأخضر المنقوش



V

بقوته حافظهما وفي العلي العظيم.

وقد اختبر نقش هذه الآية من سورة البقرة في بلدان
إسلامية عديدة ، حيث يتم حفرها على حل النساء، ورغم
عدم التصريح في القرآن الكريم فإن هناك من يعتقد بما في
هذه الآية من ميزات سحرية خاصة ، بشكل يبرز ارتداء
النساء والأطفال لها لحماية لهم
من الأذى.

وغالباً ما يتم حفر الآية
القرآنية لشخص أو الشخص
المؤطرة بنقوش زخرفية
وعادة ما تكون مستطيلة
الشكل مستديرة القاعدة، ولا
يوجد بها خروقات أو عقد أو
خيليات أخرى، ويتم تعليقها
بسلسلة بسيطة مؤمنة
بطرفين علويين أما الجهة
العكسية من المشد فهي خالية
من النقوش.

ومن الشائع جداً وجود
أكثر من آية كريمة على الطالسم
تحتسم بآية الكرسي، وتنفش
أحياناً على أوجه هذا الطالسم

والثالث بالقصة (صورة ٧) مع عقد الخمس بالقاعدة المشدود إليها يد فاطمة والأجراس. ويطلق اسم فاطمة على تلك العلامة نسبة إلى فاطمة الزهراء ابنة النبي محمد ﷺ. كما اتخذت تلك اليد تعويذة مدد دهر طويل وقد صنعت بعض تلك العلامات/ الأيدي بطريقة فنية رائعة، كما يعد الزمعة معادلاً لـ «أشجار» العلامة وهو يمثل في الوقت ذاته «أشجار» الخمسة.

كما يشيع ارتداء أسنان الحيوان أو مخلية من قنبل الأطفال، حيث يعتقد أن تلك العناصر تسمى مؤلف الصغار من أذى الحيوان وهنيمت (صور ٨) ولي حين

تمثل أغذية وحاجات العطر تعويضاً مثاليًا للزينة المأخوذة فإن ألوان هذه القطع الزخاجية مجرد رمز. ويكثر ارتداء المصنوع في الفولاذ له حجباً خاصاً

الطلسمي المرتبطة بلونه. وتكثر الفروع الدقيقة للزخجان الأحمر -الخلافة العربية- المسماة الرجائية فتستخدم مع ما يرتدى من خلي فضية وهنيئة من منطقة الشرقية.

المخاض

ترتدي المخاض (كما تراه في صورة ٢) بشكل عام من قبل الرجال، وتعلق في غطاء الرأس، وبما أنها لا تفتح أية أفتال فإن وظيفتها العملية متقدمة، وهي لذلك تقطع الزينة ذات النعوج غير الاعتيادي الذي يعتقد بأن له قوى طيسمية في طبيعته.

ويقال إن خلاص الرجال الصغار

(صورة ٨) تشجع القصوبة وتأتي بصورة الأقزام، بل وقد يصبح شكلها تجريدياً حتى تكاد لا تتعرف عليها إلا من خلال شكل القدمين. ويمكن في نماذج أخرى التعرف على الكف (صورة ٩)

حاج التعاويذ والعائم السلسب الشرجيلتها في هذا الاستطلاع لا يمكن أن تعد نهائية، ويطلب أن أنشي على من يوقر في أنشوا أخرى عنها، لأصورتها وأعيد تصنيفها عن اكتسب مستقبلها في ذات الموضوع

• السيف: سلاح السادة سلا نزي وصلاة، معالم مكانية بسلطة عمان

• تعود أقدم الموجودات الفضية إلى الألف الرابعة قبل الميلاد. كان لبعضها قصص من سلاسة التشكيل وبهاش اللون ومقاومتها لتلاشي دور في أن تصبح عنصر أساسية للزينة ومقوماً رئيسياً للنظام الثقافي في معظم الثقافات فيما بعد، وحتى الآن

• اكتشفت في حقب الفضة حركات الصنوع على سطح صياغة المعادن مثل السبك والطرق والطلاء والمفر والصبور وغيرها

• استمر الإقبال على صنع الفضة في العصر الحديث وخاصة في روما، حيث استخدمت في صناعة الصناعات وأدوات المائدة وحي الزينة وغيرها، وبعد أن فقدت مكانتها مقابل الذهب عادت مرة أخرى خلال العصور الوسطى لتؤكد على منزلتها بفضل كلفتها الأقل، وأزدهر فن صياغتها خلال عصر النهضة، ليبدأ ذلك العنصر نفسه في كل ما هو قابل للتشكيل. وبفضل تقنية طلاء الأفراس النحاسية بها أصبحت الفضة في متناول الناس (المترجم)

• Robert Richmond : Magical Designs, A Tribute to Coran, Apex Publishing, 1993, pp. 58
• Robert Richmond : (1 bid), pp. 192 - 198.





«قتل أنقاض حروب
ما أكثر ما يأخذني اليأس ولكن
حين أوجه وجهي
شطر الشعر، وأنظر،
أشقى - لا ألمح في
ظلمة يأس إلا نوراً»
أدونيس

أدونيس : الكلمة في تاريخنا العربي جرح

في كل ما قدم الشاعر العربي الكبير أدونيس للثقافة العربية سواء في شعره وبحوئه ومؤلفاته الأخرى ظلت الديناميكية حية بين الماضي (التراث) والحاضر. ولكنه حينما يؤكد من خلال رؤيته على تجاوز ذلك (القديم)... وهيمه وامحائه فلأنه يريد تأكيداً لاستعانة، لا استرداد ذلك الماضي بتحريره من ذاته التي دجنها الحاضر. وحولها إلى قيم كسبكية في قطع.

لهذا السبب فإن القاريء البسيط قد لا يستوعب وصف أدونيس للتراث / بالكلمة الرجعية / في هذا الحوار مثلاً فعمل بعض النقاد وكذلك المنسوقين في حياة الثقافة العربية على تصوير الشاعر - جاحداً، ناكراً - بأنه قاتلٌ عليه باسم مشروع الحداثة الذي يصعب الشاعر كاحد أبرز رموزه في الشعر العربي الحديث، لأن قاريء أدونيس لا بد أن يكون قارئاً ذكياً والا واقع في فخ المعنى..

إن الشعر يفصح ما لا يقوله التاريخ أو الذي يتكتم عليه. من هنا جاءت ملحمة الشعرية الأخيرة كتاب «الكتاب» لتؤكد هذه الحقيقة فيكون الشاعر شاهداً على عصر تنافز عنه أطراف ومتناقضات عدة.

وحيث أقدم الشاعر على هذا المشروع فلأنه أحس بالهلع من الشبوح التي بدت تب في ناكرة المجتمع العربي كذلك الإحباط.

إن الحوار الداخلي كان جوهر القصيدة التي تشي بالحكاية، أما وحدة النص فقد تشكلت على مدى مئات الصفحات في مقاطع نبدو مستقلة لكنها متصلة بالقناع الذي تشكل في شخص أدونيس - المنتهي، وفي صوت الحاكم والمحكوم الطاغية والضحية، القاتل والقَتيل.

هذا على صعيد المعنى..

أما على صعيد الشكل، فقد لمس الشاعر حاجة القاريء للصحو من ركاب النصوص في ساحة الشعر إلى نص حاد يوازي حدة ذلك التاريخ الذي حمل من التعقيد ما شابه الدعوية التي ارتكبت بعد ذلك باسم «قدسيته» «الماضوية».

كل هذا أحدث قطعة مخفية بين الإنسان العربي وتراثه.. جفوة وشققة.

الآن ما أراد أدونيس في «الكتاب» هو كشف الغطاء والحجاب كما يقول هو.. مانحاً مومياءات الماضي روح الحاضر مسائلًا.. معاتباً... واقفاً ما نزل عن وجه التاريخ

للازئقاء به إلى معمار جديد.. إلى وعي الضد - الوعي الذي يلعب الظلمة لأنه يريد الخروج وإلى الأبد من هذا الظلام..

وحيث يأتي القاريء إلى مجمل نتائج أدونيس يلمس عصب الذاتية الذي يعتبره الأساس الراسخ للأدب العظيم، لقد أوجد تلك الوشائج اللغوية التي ابتعدت ولم تنفعد عن شخصه ومشاعره على نحو مبتكر جعله ينجح في خلق نائقة شعرية خاصة أخرى للشعر اختلعت عن اللذين سبقوه وعن مجاليه وعن خرج من عباءته.

أي بمعنى أنه خلق للشعر ذاكرته الثقافية ومنح للكلمات هويتها - نعني - حريتها.

وفي هذا الحوار العميق - الهادي - والجريء نصل إلى حقائق أخرى تصاف إلى ما ذكرناه سابقاً.

وهي أنه ما من شاعر قدم التراث العربي الشعري إلى القاريء مثلاً فعمل هو، سواء من خلال مخزائنه التي قدم بها شعراء الكلاسيكية العرب، أو من خلال اعادته اكتشاف النصوص القديمة والأبداع الأولين عبر الغور في النص الحديث والاستغفال عليه بأدوات وطرائق غريبة عن جسد القصيدة الكلاسيكية - بعيدة عن قصيدة الرواد.

إنها قصيدة الإنسان المفتوحة على أفقها الكوني وهو بذلك يطلق صهيل الذاكرة - وكأنها كانت من قبل خيولاً مكممة تحاول الهرب من سوط التاريخ.. لكنها استعادت غنائها - بهاءها - من خلال عودتها إلى الحاضر.. وهذا مجد اللغة حينما تستعيد علاقتها بأرضها البكر - لتشرق بعد ذلك بالأنوار والتجاوب والتخليق في حقول جديدة حيث قدر الشاعر الذي أراد للإنسان أن يغير ما في نفسه بقوة القلوب.. بالشعر (بالكلمة).

وأنا مع ذلك لا أخاف من الموت، ذلك أنني أحب الحياة. لقد أعطيت الحياة مرة واحدة وإلى الأبد ولذلك يجب أن نحتضنها وأن نحبها حتى الهيام كما نحب المرأة لا في أعضائها واحدا واحدا، فحسب - بل كذلك في جسدها - خلية خلية.

● ما دمنا وصلنا إلى المرأة، فتاريخ الكتابة في العالم أجمع وفي الوطن العربي على وجه التحديد هو «تاريخ ذكوري» .. أين هي المرأة الكاتبة ضمن هذا الطرح؟

○ كل شيء في العالم العربي «ذكوري» ومعنى ذلك أن كل شيء في العالم فاسد وسيظل فاسدا ما لم تتغير هذه «الذكورية» لا على المستوى النظري وحده، وإنما كذلك على مستوى التكون - والبنى - عقليا واجتماعيا. ولا يمكن أن يتم هذا إلا بتغيير النظرة الدينية السائدة والنظرة السائدة إلى الدين في آن.

أما كيف يتم هذا؟ فإن لذلك حديثا آخر. دون ذلك ستظل المرأة العربية مجرد زخرف وزينة وممتعة، أي مجرد اسم، مجرد رقم، ولن تصبح أبدا كيانا حرا، لها هويتها واستقلالها، وحقها الكامل في أن يكون جسدها ملكها الخاص تتصرف به بحرية كاملة، كما تتصرف عقليا.

والسؤال هو: ما يكون الرجل في مجتمع لا وجود للمرأة فيه، إلا بوصفها اسما ورقما؟ أو بوصفها زخرفا وممتعة وبطنا «منتجا»؟

● مادامنا نتحدث ونحن في حقل المرأة المملوء بالحياة والموت، لنأتي إلى حقل الكتابة التي قد تكون لغما موقوتنا أو قد لا تكون كذلك، فمن هو الذي يدير هذا اللغز في العالم العربي .. الكاتب أم السلطة؟

○ قد تكون الكتابة الشعرية لغما أو لا تكون. لغما بمعنى أنها زلزلة لكل مستقر، وخلق لامكانات جديدة في رؤية الأشياء وفي إقامة علاقات مختلفة بينها وبين الكلمات، وفي فهم العالم والانسان.

من هنا أرى أن ثمة خطرا حقيقيا وقاتلا يواجه الكتابة الشعرية اليوم، يتمثل في تحولها من كونها «خلفاء» إلى صيرورتها «نشاجاء»، ومن كونها «تقنية» و«فنا» إلى صيرورتها «نشاطا» و«عملا» وفي هذا ما يؤدي إلى تسوية الشعر بغيره من أنواع الكتابة وبخاصة السردية، وهي تسوية تؤدي بدورها إلى انقراض الشعر، لانعدام «تميزه» عن غيره، ولانعدام معايير هذا التمييز. ولكن كان هناك خطر على الشعر فهو كامن كما يبدو لي في هذه الأسباب «الدخالية» ولا يجيء من «التقنية»

● لنبدأ هذه الرحلة عائدين بك إلى مرآتيء طفولتك، ماذا علمتكم الطبيعة في تلك المرحلة، وهل كان لها دور متاصل في مجمل حياتكم؟

○ لم أع في طفولتي كيف أتعلم من الطبيعة، أو ماذا أخذ منها، وإذا شئتما الآن تحديد ما أخذته منها فلعلني أن اتحول إلى باحث يتذكر، ويتساءل ويحلل ولكن هناك في أعماقي، في جسدي، في مسلكي وفي تفكيري أشياء متصلة كانها طبيعة - فكرية، تجعلني أشعر أنها مستفادة (ماخوذة) من الطبيعة التي كانت في هذا كله معلمتي الأولى.

من هذه الأشياء .. بساطة العيش على مستوى الحياة اليومية ومنها العيش بحرية خارج القيود أيا كانت، والتفكير والتعبير بحرية.

كما لو أن الانسان اسم آخر للوردة، للوراء والنهر أو للبحر ومنها حس الانسلاف مع الآخر معها كان الاختلاف مع، كمثل ما تألفت نباتات الحقل الواحد على الرغم من تنوعها وتباينها ومنها على الأخص التجدد المستمر في صوره وأشكاله المتنوعة، نذكر من هذا التجدد أن الموت ليس إلا اسما آخر للحياة فلكي تولد «البذرة» لابد من أن «تقبر» فنحن لا نحيا إلا حينما نعيش موتنا ولا نموت إلا لئلا نحيا.

● لقد سحبت سفينة الحوار إلى وجه الحياة الآخر - الموت، هذه الوشيجة بين الاثنين والتي عبر عنها الإمام علي كرم الله وجهه حينما قال «الناس ثيام فإذا ماتوا انتبهوا» كذلك بروتون «لن تكون فزاعة الموت إلا مجازا» فمن خلال البعدين الصوفي والسورياني، ألم يخفك هذا «المجاز» .. فتؤثر النوم على هذه اليقظة الموحجة؟

○ أحب أن أظل دائما يقطا وفي يقطا



بين الكتاب
والشعراء
العرب.
طغاة لا
يقلون
عنفنا عن
طغاة
السياسة

كما يزعم بعضهم .

فالشعر اليوم يكاد أن يصبح «رسالة» مسرودة بون «فن».

لقد مثل الشعر في تاريخه كله مشكلا (الشكل - السر - الخفاء - المجهول - المتخيل...) واليوم يكاد يزول هذا كله. لا تكاد الكتابة الشعرية اليوم تطرح على نفسها أية مشكلة، ولهذا لاتكاد تطرح على العالم وعلى الانسان أية مشكلة.

أحيانا أتساءل بحزن هل تنتحر اللغة الشعرية؟

هي كذلك؟ خصوصا ان الكتابة الشعرية اليوم تصبح شيئا فنيئنا قتلا أو «فكاهة للسحر» بدلا من أن تكون وأن تبقى بشكل أو آخر «عقدا للسحر».

● كما تعرف أن اللغز لا يستشير ضحاياه ، فمن هم ضحايا الكتابة؟

○ لا ضحايا للكتابة الشعرية . فهذه دائما شكل من أشكال «الانقاذ» دون أن تدري ودون أن تقصد ولا أدرج في عداد «الضحايا» ما تزلزله الكتابة الشعرية ذلك انها لا تزلزل الا الموت. الشعر حياة ثانية لا تستحق الحياة الاولى ان تصاحب الا في ضوئه - أعني ضوء الحب والصادقة والحرية.

● اذا كان الشعر هو ضوء الحب ، هل تعتقد أن الشاعرية هي الأخرى «شهوة» ، يصعب إعادة إنتاجها في شروط توتر محسوب؟

فليس من الصواب أن ندخّر الشعر الى أن تأتي قصيدته التي قد لا تأتي..

○ «الشاعرية شهوة» ، أميل الى القول أن الشاعرية هي أم الشهوات، وليست الشهوات لكي «تدخّر» بل لكي تعاش.. لكن أهو سهل ، سواء مع الشعر أو في الحياة أن يعيش الانسان شهواته؟

أسال لكي أشير الى أن الحياة كمثل الشعر ، ابتكار دائم، والى أن جمال الحياة والشعر هو في قدرة كل منهما على ابتكار الآخر.

● قد يكون العشق فضيحة العاشق إذا ما ولد الحب في حقل موبوء بالقيم البالية ، فمن المنظور ذاته نسمع الدعوات المكررة نفسها التي تروج الى اقصاء قصيدة النثر من مسرح الشعر بوصفها كائننا هجيناً وكان النثر هنا فضيحة الشاعر في حين قد تتحقق الشاعرية في النثر أكثر من تحققها في القصيدة ذاتها.

○ قد تظل هذه الدعوات قائمة الى حد يطول قليلا أو كثيرا لكن ستظل باطلة وبون تأثير.

فما اصطلاح على تسميته بـ«قصيدة النثر» صار واقعا

راسخا، سواء رفض أو شكك فيه، بشكل أو آخر.

لذلك لم يعد جائزا للشعراء الاهتمام بتلك الدعوات

الاهتمام الآن يجب أن يتركسز على كتابة هذه القصيدة : ماذا انجزت هذه الكتابة شعريا ، وما مشكلاتها الفنية الداخلية، وما قدراتها على اعادة النظر في ذاتها وفي مسيرتها ، وفي «لغات»ها و«بنائها» وفي «جمالياتها» على الاخص، فمسألة «قصيدة النثر» أصبحت الآن كمسألة قصيدة الوزن: داخلية ، فنية ، وليست «خارجية» - قبولاً أو رفضا ، بوصفها نوعا معينا من الكتابة الشعرية.

أقول ذلك لانه لا يجوز الاستمرار في كتابتها بوصفها «مضادة» لقصيدة الوزن، فذلك يكشف عن «طفولة» لا تليق بالشعر لا في وعيه ولا في لارعيه على السواء، يجب أن تكتب هذه القصيدة نصا آخر في شجرة الشعر. اختا ورفيقة لقصيدة الوزن وأقول ذلك لأن مجرد الكتابة بقصيدة النثر لا يقدم بالضرورة شعرا: فالهم هو ماذا تقول هذه الكتابة وكيف تقول؟

أقول ذلك - خوفا على هذه القصيدة ذاتها من أن تسقط في السبات ذاته التي عرفته قصيدة الوزن في مراحل عديدة من تاريخها.

ذلك أنني لاحظ نوعا من الاطمئنان الى الكتابة الشعرية. بقصيدة النثر، يكاد يصبح بليدا.

وجدير بهذه الكتابة أن تقتض على العكس، القلق، التساؤل واعادة النظر - لا فيما تقوله وحده، بل في طرق تعبيرها كذلك في المقام الاول، خصوصا أن هوية الشاعر الكتابية تقوم هي كذلك على طرح الاسئلة عليها واعادة النظر فيها وليست



ان الاعتراض
على كشف
العنف
في تاريخنا
العربي هو
اخفاء الرغبة
العسيفة
في إشاعته
وتريسيخه.

قائمة في الثبوت.

القصيدية وزنا أو نثرا، تمثل شقا في جدار العالم، نرى عبره ما لا يرى عادة وما أخشاه نتيجة لما تقدم وفي سياقه هذا ما أقوله الآن: هو أن تتحول الكتابة الشعرية العربية، وزنا ونثرا، الى لوحة كلامية، تروي الاشياء فيما هي تلتصق على هذه الاشياء، عاكسة إيها، كما هي، بحيث تصبح القصيدة غطاء لا كشفًا.

وهكذا بدلا من أن يتحول القاريء (قاريء الشعر) الى أفق من البروق والتوهجات، والتصورات والحدوس والاشراقات، يتحول على العكس الى نفق يمتلئ بـ «العسل» و«اللبن» و«الخبز» والمعدد القريب العاجل... الخ وأحب أن أضيف لمزيد من التوكيد، أن الخروج على شيء يفترض أن يحل محله شيء آخر أكثر غنى وجمالا.

وما سمي بـ «قصيدة النثر» ليس الا مجرد امكانية لتعبير شعري آخر. وتبدو الآن عبر «ركام» الكتابات كما عبرت ما في كلامها، انها مجرد «مادة» لا «فن» فيها والكتابة بها حتى الآن تعطي غالبا انطباعا بأننا أمام «بحر» أو «وزن» يتكرر بلا نهاية - دون «تقنية بارعة» ، أو جديدة تحل محل التقنيات الوزنية التي خرج عليها ، فلم يخلق الانتقال من قصيدة «الوزن» الى «قصيدة النثر» طرقا واشكالا تعبيرية وتقنيات في مستوى هذا الانتقال الذي يمكن وصفه بأنه جذري ، لكيلا أستخدم لفظة ثوري التي فقدت معناها.

● ماذا تعني هنا بكلمة «فن» ؟

○ أعني الجانب الصيغي - الحرثي - التشكيلي... الجانب السذني كان يطلقون عليه اسم «الصناعة» وهو



الجمهور

عدو

الشعر!

الاسم نفسه الذي كان اليونان يسمون به الى كتابة الشعر.

الشعر لا يكون «وحيا» على افتراض أنه يكون الا بقدر ما يكون صناعة.

● هل يمكن أن تفصل وتعطينا أمثلة؟

○ أحب قبل الاجابة أن أؤكد على أن في الكتابة الشعرية العربية اليوم - في مختلف أشكالها الوزنية والنثرية وفي مختلف «أجيالها» ولا أحب مصطلح «جيل» - أصواتا شعرية بالغة الأهمية ومبدعة والملاحظات التي سأبديها انن لا تنطبق على هذه الأصوات ، وإنما في الشائع العام السائد.

تعرفان ان المقول في الشعر لا يأخذ شعرية الا من طريقة القول وتكون طريقة القول شعرية بقدر ما يكون صاحبها الى جانب موهبته الشعرية، مسيطرا على ادواته - اللغوية والتصويرية ، والتكريبية والاقناعية، فالعمل الشعري في أن وفي وحدة لا تنفصل موهبة (اي طبيعية) وفن (اي صناعة).

وهو إذن لا يعيد صورة العالم أو الاشياء ، وإنما على العكس يعيد خلقها أي يقدم عنها صورة أخرى غير صورتها المستقرة.

● إذا صح ذلك ونظرنا في ضوءه الى الكتابة الشائعة السائدة فماذا ترى؟

○ ١- نرى ان ما نقرؤه هو اجمالا تكرار أو اعادة انتاج لصور الاشياء المستمرة ، سواء كانت هذه الاشياء «مادية» أو «نفسية روحية».

٢- ونرى أن الأدوات وأهنة تكاد ألا تبتن - نرى أن الأهم فيها وأعني الكلمات ، تلقى على الورق جزافا واعتباطا، لذلك تجيء العلاقات التي مع الاشياء اعتباطية وجزافية هي كذلك.

٣- نرى أن ما «يتشكل» بهذه الأدوات الواهنة ليس أكثر من طبقة قشرية مفككة وليس لها «منطق» داخلي، تقرأ الجملة الشعرية ومن ثم العمل الشعري ، فتشعران انه يتفتت كالرمل ولذلك لا تشعران بأية حاجة لكي تعيدا قراءته . على العكس ، تشعر اننا في حاجة الى قراءة متكررة لكل عمل شعري حقيقي هو الذي يتكون من عدة طبقات ، وهو ما يمكن أن نسميه بالنص الذي لا يستنفد هذه الاستنفادية هي نفسها التي تسمح لنا الآن بقراءة بعض النصوص القديمة العظيمة بوصفها «حديثة» أي بوصفها لا تزال قادرة على الحوار معنا وعلى طرح أسئلتها الخاصة علينا.

٤- ونرى ان ما نقرؤه يمكن تلخيصه بنثر عادي دون

أن يخسر شيئاً من «معناه» أو من «شكله» والنص الذي يسمح بمثل هذا التلخيص هو حتماً ، نص غير شعري.

٥ - كذلك أن ما نقرؤه خال تماماً من أية استراتيجية لأي من أنواع التحول الجمالي والفكري.

٦ - نرى أن ما نقرؤه لا يبتغي له . كأنه مجموعة من الأسطر - الخطوط تتعاقب وتتوالى واحداً وراء الآخر ، دون رابط - بؤري ، بحيث يمكن أن نحذف أو نضيف أو نغير تتابع الأسطر دون أن نشعر بأي خلل داخلي، أو بنيوي.

● صادفنا دخلنا في صلب إشكالية القصيدة العربية الحديثة... لتحديثنا عن مشروع كتاب «الكتاب» الذي قوبل بنقد صارم من بعض قرائه وبينهم شعراء.. ولكنه قوبل بإعجاب كبير من الكثرة... حيث إن «الكتاب» طرح على مستوى القراءة مشكلاً معقداً.

○ يجب أن نلاحظ أن «الكتاب» -بجزءه حتى الآن (وسيصدر الجزء الثالث والأخير في أواخر هذه السنة) لم ينتشر إلا في وسط محدود وذلك لسببين، الأول : سوء التوزيع أو انعدامه في البلدان العربية من جهة والثاني : ارتفاع ثمنه الكبير، فياساً إلى أثمان الكتب الشعرية. فثمن الجزء الواحد منه يعادل تقريباً ربع الدخل الشهري لعلم مدرسة أو موظف في سوريا ، على سبيل المثال مما لا يتيح شراءه لكثير من القراء الذين يحبون أن يقرأوه. وهذا يؤسفني كثيراً لأنه يحول دون أن يأخذ هذا الكتاب مده الرقائبي غير أنني لا أستطيع أن أقبل شيئاً في هذا المجال. أما على صعيد القراءة ... فالذي قلتمناه صحيح، حيث إن قاري الشعر عندنا، معتاد على قراءة الشعر بوصفه مقطوعات لكل منها استقلالها الخاص وموضوعها «الخاص» وليس معتاداً على قراءة نص مركب، متعدد الأشكال وكل شكل مستقل، غير أنه في الوقت نفسه متداخل أو متواسج مع الأشكال الأخرى - في قصيدة واحدة، على مدى «الكتاب» تبدو في الوقت نفسه لعين القاري ظاهراً، أنها قصائد متفرقة عديدة.

● ما الذي استدعى هذا النوع من البناء النصي في «الكتاب»؟

○ هذا ما سأصل إلى الكلام عليه. هكذا تبدو قراءة «الكتاب» صعبة بالفعل ومحيرة. في كل صفحة منه إضافة إلى الهوامش هناك ثلاثة نصوص : الأول : إلى يمين الصفحة ، نص ، وثيقة، يسرد من الوقائع التاريخية أكثرها أهمية فيما يتعلق بالصلة بين الحكوم والحكم ويشمل الحكم من هذه الوقائع أشخاص معارضون بارزون ، كل في مياديه السياسية أو الفكرية أو الشعرية، والثاني : في النصف الأعلى من الصفحة، نص ، استيعاء،

يقوم على حياة المتنبي (دليل الشاعر في رحلته داخل تاريخه وثقافته) في توتراتها وآلامها وأفراحها وتطلعاتها وعلاقاتها.

والثالث : في النصف الأسفل من الصفحة ، نص - استشراف ، وبين هذه النصوص تتداخل خفي.

يفترض في النص الأول أن يعثّل الذاكرة التاريخية للدليل - المتنبي (وللقاري عبر هذا الدليل) ، وقد حرصت على أن تجيء لغته الشعرية، بسيطة ، مباشرة ، سرية، على غرار اللغة الشعرية عند كافافيس وريتسوس، وكثير من هذه النصوص وضع في لغته ذاتها كما وضعها المؤرخون دون تدخل تقريباً - إلا بتغيير طفيف لتركيب الجمل، لكي يستقيم الوزن، وهذا ما كان يفعله كافافيس في قصائده «التاريخية» ، فعنده قصائد كثيرة هي مجرد سرد «مرتّب» كما جرت دون أي تدخل «فني» أو فكري.

أما النقصان الآخر فيفهمان على لغتي الشعرية الخاصة.

و«الكتاب» إلى ذلك يتكون من فصول ، وكل فصل يتكون من ثمان وعشرين صفحة بعدد الحروف الأبجدية. وكل صفحة تتكون كما أشرت من ثلاثة نصوص إضافة إلى الهوامش وبين الفصل والآخر ، نقلت أو وقفة سميتها «الهوامش» تتكون من عشرة نصوص ، أحياي بها الأشخاص الذين صنعوا تاريخنا الثقافي كل في مياديه ، وبخاصة الشعراء.

هذا فيما يتعلق بالجزء الأول من كتاب «الكتاب» ، وباختصار كبير.

● وماذا عن الجزء الثاني؟

○ أنه أكثر غنى كذلك في تعقيداته، إذ أنه يتضمن إلى جانب رحلة «الدليل» في التاريخ رحلة صديقه



ستظل

المرأة

العربية

مجرد

زخرف

ومتعة..

إذن..

«أبعد» في «الواقع — المدينة» لدخل الخريطة العربية.

ويتضمن كذلك «مذكرات» سيف الدولة، ومذكرات أخته التي يقال أن المتنبي أحياها، أو أنها أحيته، كما يتضمن «دفاتر» المتنبي الشعرية غير المنشورة، أي التي ظلت «مخطوطة» وحققها للمرة الأولى ونشرها أدونيس.

● لكن كيف تفسر إلحاحك على ظواهر العنف في التاريخ العربي؟

○ ليس هذا «الحاحاً»، وإنما هو كشف لما كان يشكل حياتنا اليومية أنه مجرد سرد لما لوفنا السياسي — الفكري ولا اخترع شيئاً، هذا من حيث الواقع. أما من حيث الدلالة، فإنني أرى أن الكلام على الوجه الرهيب الوحشي في تاريخنا هو وحده الذي يضعنا، كما يفيل إلي، في قلب ما هو إنساني، ثم أن هذا الكلام، واستغرب كيف ينسى ذلك بعض القراء، يرافقه ويواجهه كلام، على الجوانب السحابة والشرقية في تاريخنا، ممثلة بالمبدعين في جميع الميادين وخاصة في الشعر وهو ما نراه في الفصول المعنونة باسم «هوامش». فهذا التجاوز في التاريخ بين الأعمال الأكثر وحشية والأعمال الأكثر إنسانية، يوضح التجاوز الآخر في أعماق كل فرد بين ممارسة العنف أو الميل إليه، والقدرة في الوقت ذاته، للكامنة فيه على السمو في درجات الكينونة العليا وعلى الإبداع، الكلام على عنف التاريخ العربي وحاضره، فنياً والتعبير عنه مما يساعد في أن تتغلب عليه ونعلو إنسانياً، وإضاءة تاريخنا في بعده الإنساني لا تقوم إذن على تغطية العنف الذي عرقه، وإنما تقوم على الكشف عنه.

إن ارادة تغطيته لا تخفي الارادة



أحوال
أن
أفتح
أفقاً
النظر

البقاء فيه وفي فضاءاته والذين يعترضون على التعبير عن العنف في حياتنا وتاريخنا، يصعب عليهم كما يبدو لي، أن يتذوقوا الفن بوصفه رؤية «كونية»، إنسانية وشاملة، وأن يعرفوا الجمال ومواطنه، وأن يرقوا إلى الإنسانية الكبرى: الحرية عدا أن هذا الاعتراض — يخفي رغبة عميقة في إشاعة العنف وترسيخه.

وذلك ما هو حاصل اليوم. فهؤلاء وأمثالهم لا يعني لهم أي شيء أن يبقى أو يسجن أو يشرد أو يقتل آلاف العرب من المحيط إلى الخليج، كل يوم وكان هؤلاء ليسوا بشراً، بل حصص، بل أننا الفنا هذا كله حتى أصبح أمراً عادياً، لا نتحدث عنه، فمن أين له، إذن أن «يهزأ» أو «يزلزلنا» إن معظمنا يعيش مدافعاً عن عهوديته ذاتها، عاشقاً لها، متغنياً بها.

أن الذين يخافون من الكلام على رأس مقطوع، يخافون في الوقت ذاته من أن تظل رؤوسهم عالية، ويفضلون أن تظل أعناقهم منحنية ويعني «منطق» هؤلاء.. إننا لا يجوز أن نتحدث عن رأس يوحنا المعمدان ولأعن صلب المسيح وآلامه، ولا عن الجرائم الهائلة. بحق الإنسان في هذا القرن!

(ماذا أقول؟ ربما يسمح هؤلاء بالكلام على أشكال القتل والعنف عند البشر من غير العرب!)

إن في كل من هؤلاء، يرقد طاغية، ويرقد إلى جانبه رقيب لا يكف عن الصراخ: تحدثوا عما هو «إيجابى» في ماضينا وحاضرنا واتركوا ما هو «سلبى» لأنه يخدم عدونا ومخططاته "

أوف! وأف من هذا «العقل»

الكلمة في تاريخنا العربي جرح، كمثل العمل بها «وجرح» اللسان كجرح اليد» يقول شاعرنا القديم، جرح ينزف بشكل متواصل، أفلا يريد هؤلاء أن نتجاوز هذا الجرح، أن نشفى منه؟

إننا لماذا نخافون من الكلام عليه، لمعرفة أسبابه وجذوره ولكي نعرف كيف نقضي عليه.

إن علو إنسانية الإنسان مشروط بقدرة على الكلام عن أخطائه وبخاصة الوحشية منها.

والذين يريدون أن يغطوا تاريخ العنف هم الذين يريدون الاستمرار في ممارسته، أنه استمرار لتاريخ الطغاة وهو استمرار يعلم الارتباط بتراث يقوم على البغي والعنف، إن على الشعر أن يحدث القطيعة الكاملة مع هذا التراث العنفي كلاماً وعملاً، فالشعر بوصفه رؤية معرفية وجمالية، يجب أن يكون مناهضاً بشكل جذري لمسار سياسي ثقافي، ليس إلا توغلاً في الوحشية والكارثة.

وعذرا منكما ومن القراء لهذه الاطالة - لكن الضرورة -
كما يبدو لي..

● **الى أي حد ترى في هذا الاطار ، أن لرسوخ العنف في الحياة العربية ماضيا وحاضرا، قولا وعملا ، علاقة بالنظرة الدينية؟**

○ هذا سؤال عميق ومهم جدا، ومن الضروري أن تجيب عليه دراسات اجتماعية وفلسفية وأنثروبولوجية، على نحو خاص ، وهو أن سؤال يحتاج الى متخصصين للجواب عنه ، غير أن لي في هذا المجال ، رأيا ساقوله وإن كان لا يزال في حاجة الى مزيد من الاستقصاء والتدقيق. النظرة السائدة الى تاريخنا وبخاصة على المستوى السياسي، هي أنه ماضٍ ناصع لا عيب فيه، وهذا ما يرسخ في أذهان العرب منذ طفولتهم المدرسية. وهي نظرة تحفل امرين: استقام هذا الماضي «السياسي» على «الحاضر السياسي» ورفع هذا الثاني الى مرتبة الأول ، بحيث يندمجان ويصبحان كأنهما «زمن» واحد و«حكم» واحد.

وفي هذا يتم تفصيل أو «وحدة» بين السياسي واللاهوتي ومعنى ذلك أن العلاقة بين الأرض والسما في نظرتنا الدينية، هي التي تؤسس للتاريخ ، وتكشف عن معناه الحقيقي، فالمرت في هذه النظرة ، إنما هو انتقار ، يترقبه المؤمن لكي يدخل السماء الى العالم الآخر، والموت في هذه النظرة يفقد معناه العدمي ، ويصبح فاتحة للوجود الحقيقي.

يصبح الموت نوعا من اللهفة للصعود الى السماء ونضال المؤمن في الحياة هو أن يرتقي بزمينة التاريخ الى مستوى الأبدية. أو أن يجعل الأولى لا تلة بالثانية، ومعنى ذلك أن الأخيرة هي التي تكمل الوجود وتعطيه معناه. فليس الوجود ، إذن ، تتابعا زمينيا بقدر ما هو ابتداء دائم أو دائري. ولا يبدأ من الدنيا وإنما يبدأ من الأخيرة. فالمرت هو بداية الحياة الحقيقية (في الأخيرة) وهو إذن بالآخرى، بداية الوجود الحقيقي.

وإذا كانت الأخيرة نهاية التاريخ على الأرض ونحوها في الأبد، خاتمة وهدفا فانها ، إذن هي التي يجب أن تؤسس الأرضي وسياسته، فالأخروي هو الذي يؤسس الدنيوي ويسوسه في آن. واللاهوتي ، بتعبير آخر هو الذي يؤسس للسياسي. وهو ما تفصح عنه العبارة المشهورة «الاسلام دين ودولة».

وفي هذا ما قد يفسر ظاهرة «العنف» (السياسي - الديني) في المجتمع العربي. فقتل «المخالف» أو «الكافر» تقرب من الله ، وتقليل «من «قيح» الأرض. ومثل هذا القتل يسهم

في جعل الدنيا، مملكة الأرض أكثر شيها لمملكة الله : السماء أو الأخيرة .
وبقدر ما يقتل ممن يعدون أعداء الله أو الدين (أي أعداء للسياسة السائدة باسم الدين والأمة.. الخ) يكون القاتل مسلحا بما يقربه الى الله والى (الماضي الناصح).

وهذا مما يبعده عن زمينة الشقاء ويدخله في أبدية النعيم.

● **وماذا عن السؤال الذي يطرحه «الكتاب» في هذا الاطار بين أسئلة عديدة أخرى؟**

○ السؤال.. هو ما الذي كان ممكنا أن يحدث في الماضي، ولم يحدث؟ ففي هذا السؤال ما يكشف عن شقوق ماضينا وتصدماته وفيه كذلك تكمن مسألة العلاقة مع المستقبل، أي مسألة الحاضر كذلك.

والسؤال الى هذا كله ينقلنا من النظرة «الناصعة» التاريخية الجزئية الى النظرة الحضارية الكلية.

الأولى يجر كها هدف تنتهي إليه، فمسارها خطي - أفقي، وترتبط بالسياسة وبالحياة السائدة وأشياها.

والثانية عمودية، تهدف الى السؤال والاستقصاء، وتبدو كثيفة ومتوترة وشاملة، وغوصا مع الذات ومع الأشياء.. وفي ضوء هذه الثانية يجب أن يقرأ كتاب «الكتاب».

● **نفهم من كلامك أن «الكتاب» هو تحريض للشاعر والقاريء معا في العودة الى التراث والتاريخ واستشراف ما يحدث تماما ، كما يفعل الجراح ويشد مبضعه على الداء ليكون أمينا في إعطاء السيات والوجع . حيوات أخرى.**

○ لا أحب أن أهرس أحدا. اكتفي بالقول بأنني أحاول أن أفتح أفقا للنظر ومع ذلك، أعتقد أن الخلل



الكتابة

الشعرية

لا ترتزل

الاموت

الكبير في التجربة الشعرية الحديثة يمكن في أنها شبيهة منبثة في الخبرة البشرية الهائلة والفريدة التي عاشها أسلافنا، وعن طرق تعبيرهم عنها وعن أسرار هذا التعبير.

لا يمكن لأي شاعر إنجليزي أن يقول : من شكسبير؟ إنه قديم ولا أقرأ له. أو من دانتي وهو ميموس وأوفيد وفيرجيل؟ أنهم قدماء ولا علاقة لي بهم، وما ينطبق على الشاعر الانجليزي ينطبق على غيره من شعراء أوروبا.

لكن معظم كتاب «قصيدة النثر» وقصيدة «الوزن» كذلك من العرب يقولون من امرؤ القيس والشعر الجاهلي؟ من أبونواس وأبو تمام والمتنبي والمعري؟ إنهم قدماء ولا علاقة لي بهم. وهم في الواقع يجهلونهم جملة وتفصيلا. والسؤال هو : كيف يصح لشاعر بلغة معينة أن يجهل ميراثها الشعري وأن يرفض خبرتها التاريخية؟ ثم كيف يمكن الشاعر أن يخلق جمالا جديدا بلغة لا يعرف جمالها القديم ولا تاريخها الجمالي. هذا عدا أننا لا يمكن أن نفهم حقا حاضرنا، في أبعاده المختلفة السياسية - الاجتماعية والثقافية، إلا إذا فهمنا ماضينا في مختلف أبعاده. ولا يمكن أن نعمل مستقبل أمة نجهل ماضيها.

● لذلك شهدت بداية الستينات عودتك الى التراث الشعري العربي، وبشكل خاص الصوفي منه.. فإين تكمن أهمية هذا التراث بالنسبة للشعر العربي الحديث؟

○ لا يقدر الشاعر أن يكون جديدا، وأن يخلق علاقات جديدة بين اللغة والأشياء، إلا إذا كان يعرف تراثه بشكل عام والشعر بشكل خاص، كما أسلفت..

فقد عنيت على نحو خاص بالكتابات



الشاعرية
أم
الشهوات

الصوفية، لأن التجربة الصوفية تقوم على مقارنة مختلفة للإنسان والوجود وضمن التراث العربي وعلى التعبير بطرق مختلفة ذلك لأنها تصدر عن رؤية مختلفة، فهي عالم جديد، رؤيويًا وتعبيريًا، داخل التراث الشعري العربي عالم على حدة، غني وفريد وأصيل.

وأحب هنا أن أتوقف عند ثلاث خصائص في هذه التجربة ترتبط مباشرة بالكتابة الشعرية.

الأولى : هي أننا لا نستطيع أن نسدرك المرثي حقا أو أن نفهمه إلا بوصفه يرتبط عضويا باللامرثي. فالحضور امتداد كينوني للغيب أو الظاهر تجل للباطن - لكي نستخدم العبارات الصوفية، أو لنقل : هذا العالم الذي نراه ليس إلا صورة لمعناه الذي لا نراه، وإننا لا فصل بين الصورة والمعنى.

الثانية : هي أن الحقيقة ليست معطاة أو جاهزة، الحقيقة اكتشاف متواصل، فهي أماننا وليست وراءنا، الحقيقة تجيء دائما من المستقبل. وهذا توكيد على حركية الحقيقة ضد التصورات الدينية التي تأسرها في الشرع أو في المذهبية الأيديولوجية المخلفة.

الثالثة : هي أن الكتابة لا تخضع لأية قواعد مسبقة وأن الشعرية لا تتحصر في الأوزان والقوانين، وإنما هي انفجار لغوي دائم يجدد الكلمات دائما باستخدامها في غير ما وضعت له أصلا. وليست هناك إذن أشكال مسبقة للكتابة. تخلق الكتابة أشكالها كما يخلق النهر مجراه أو البحر أمواجه

● ولكن من يخلق الصياغات النهائية لهذه التجليات: انتفاضات الوعي أم اللاوعي؟

○ لا أميز في الشعر بين الوعي واللاوعي، تأملا في نبع يجري صافيا، هل للنبع «هوية» بسطح مائه، وحده؟ كلا.. هويته هي في أن، «سطحه» و«غوره».

هكذا الشعر وعسي.. ولا وعي في أن، لا انفصال بينهما يمكن في التفاصيل أن يكون أحدهما، في تفصيل ما، أكثر حضورا من الآخر. لكنها وحدة تامة في العمل الشعري - منظورنا اليه بوصفه وحدة «تامة» و«كلية».

ثم من يستطيع أن يحدد في لحظة الإبداع الشعري.. أين يبدأ الوعي أو اللاوعي، وأين ينتهي كل منهما خصوصا أن الجسد في هذه اللحظة، شأنه في لحظة النشوة الجنسية، قد يكون هو «الروح» فيما تكون «الروح» هي الجسد

● ولناخذ «الروح» الى الفكرة التي يقوم عليها أساس «تأسّخ الأرواح»، فحينما تتكرر الحياة في جسدين وروحين آخرين لا يجملان شيئا من الفردانية، يكون

«الفرد» وعواطفه، في انفعالاته الشخصية لكن «الطيبة» و«النبيلة»

● حينما قلت مرة :

«ولكي تغير مساراً شعرياً، يجب أن يتجلى ذلك في المؤسسة.. فهل كنت تقصد بالمؤسسة «المنسج» الثقافي العام؟

○ كنت أقصد أن أقول إن هناك نوعين من التغيير فيما يتعلق بالشعر والفن عامة.

الأول، هو التغيير على مستوى التذوق الفردي، أو مستوى التقبل الفردي لما هو جديد، مغاير.

والثاني : هو التغيير على مستوى القيم الاجتماعية العامة. أي على مستوى المؤسسات: التربوية - التعليمية أو الجامعية والاجتماعية.

ولكي نقول أن هناك تغييراً في مجتمع ما، لابد أن يكون هذا التغيير من النوع الثاني.

الشعر الذي سمع حديثاً في فرنسا، على سبيل المثال بولدري ورامبو وماالارميه.. الخ، كان في البداية مرفوضاً من «المجتمع»

و«مؤسساته» تماماً كما هو اليوم حال «شعرنا الحديث» لكن شعر هؤلاء أصبح، فيما بعد، «شعر» المجتمع و«مؤسساته» أي أصبح جزءاً من مكتبة العائلة وأصبح أساساً في تربية العامة وأساساً في الجامعات، أصبح بتعبير آخر «كلاسيكياً».

وهذا ما لم يحدث حتى الآن في «المجتمع العربي» و«مؤسساته» بالنسبة إلى «شعرنا الحديث» وهو ما نتنتظره، فلما زال قبول الشعر الحديث عندنا محصوراً في أفراد، وتجمعات، و«دوائر» خاصة ولم يدخل بعد في بنية المجتمع الثقافية والقيمية والاجتماعية.

هذا الفعل نوعاً من أنواع العقاب، أما في الأدب ومن خلال هذا الركام الهائل من الخناج الشعري العربي - والذي في معظمه لم يقدم بعد «الرؤية المغايرة» ... فالتجارب إما أن تجتر ما سبقته أو تستل من الثقافات الأخرى ما هو غريب على كيان الثقافة العربية .. فأي نوع من العقاب هذا؟!

○ أظن أن لدينا شعراً جيداً، وإن كان قليلاً، وهو شعر يكفي لكي يعطي تنوعاً متميزاً على «صورة الشعر العربي». ولهذا الشعر القليل مكانه ومكانته على خريطة الشعر في العالم اليوم، فيما إذا قورن بغيره أو كانت لهذه المقارنة قيمة فنية أو فكرية لكن تبقى مع ذلك مشكلة «العقاب».

و«العقاب» هنا «مصنوع» و«نعيشه» باسم تلك الكلمة الرجيمة الرجيمة . «التراث» الذي يصنعه المهيمون - سلطات ومؤسسات ويسوغونه باسم مفهوم يرى أن الشعر لا علاقة له بالفكر أو بالثقافة وأن الشاعر إنسان يعيش متسكماً داخل «أعصاب» وتلك هي عبقريته.

مفهوم ساذج وبذائي.

وسيادة هذا المفهوم هي التي تعم ثقافة شعرية تحول دون نشوء ما تسميانه بـ «الرؤية المغايرة»، وتعمل إذا نشأت على معاربتها، وعزالتها وإقصائها ومن هنا يجيء التكرار الركامي، فالشاعر الذي لا يقول إلا «أعصاب» و«انفعالات» الغاضبة أو الراضية، لا يقول في آخر الأمر شيئاً. لا يكون «شعره» بعبارة ثانية إلا نوعاً من التآوه أو الصراخ.

لا تجيء «الرؤية المغايرة» إلا من نظرة مغايرة فكرياً وفنياً وهي نظرة لا تتكون إلا بثقافة عظيمة وإحاطة معرفية عالية. وهذا مما يعوز شعراءنا .. اليوم بعامه. عدا ذلك، أريد أن أشير إلى أن هذا المفهوم ليس «تراثياً» بالدلالة الشعرية العميقة لهذه الكلمة. ذلك أن الشعر العربي في ذرواته العليا قائم على «نظرة» ... على فكر عظيم، وإحاطة معرفية عالية في إطار العصور، وينسب متفاوتة، بدءاً من طرفة بن العبد وأمريء القيس، وانتهاءً بالعربي ومرورا بابي نواس، وأبي العتامة وابن الرومي، وأبي تمام والمنظبي تمثيلاً - لا حصراً.

لا يكون الشعر عظيماً إلا بقيامه على مثل هذه «النظرة» وبصوره عنها وهذا ما يؤكد تاريخ الشعر في العالم، إضافة إلى تاريخ شعرنا العربي.

هذا «العقاب» الذي نعيشه هو في التحليل الأخير، سياسي - ديني، عزل الشعر عن الهموم الكيانية الكبرى وجوداً ومصيراً، وحصراً في «الامة» «تمجيذاً» و«تسييحاً» أو في



لا أخاف
الموت،
ذلك اني
أحب
الحياة

أقسي من الطغاة أنفسهم؟

○ السؤال يفصح عن الجواب ، فالعلاقات بين المثقفين والكتاب العرب هي صورة حية للعلاقات فيما بين السياسيين ورجال السلطة في البلاد العربية ، بحيث تبدو الثقافة العربية، بتتويعاتها كلها صورة للسلطة العربية بتتويعاتها كلها.

هناك بعض الكتاب والشعراء والمثقفين العرب يقفون الى جانب السلطات، ضد زملائهم في الكتابة، وهناك وشاة ورقباء وكتاب تقارير. وهناك من يخلق الأكاذيب لتشويه بعضهم. والرقباء الذين يمنعون الكتب ليسوا من البوليس، غالبا - البوليس العادي ، بل من البوليس الادبي والفكري: الكتاب والادباء والشعراء. ونجد بين الكتاب والشعراء العرب طغاة لا يقلون عنفا عن طغاة السياسة. انظروا الى الصحافة الادبية العربية، وسوف تجدوا ان دماء لبعض الكتاب والشعراء العرب تسيل يوميا على صفحات هذه الصحافة، يخناجر كتاب وشعراء عرب آخرين، هذا كله مما يسمح بالقول مجازيا ، ان السمة الاساسية للعلاقات الثقافية العربية السائدة هي «القتل» بشكل أو بآخر القتل المعنوي الأكثر مرارة في معظم حالاته من القتل العادي تقابلها طبعا ، سمة اساسية أخرى، لتصويه الاولى، هي سمة التجميل وكيل المدائح ، بشكل لا نعهده في أي أدب آخر في العالم وبشكل جاهل إجمالا ، وهذه سمة ترتبط عضويا بالسلطات وشبكاتها «الادبية» و«الطالها» و«موزها» و«شركاها».

لكن مقابل هذا كله ، وهذا ما يجب التأكيد عليه، هناك كتاب ومفكرون وشعراء عرب يندرس مثيلهم في العالم من حيث أخلاقية الكتابة ، وأخلاقية السلوك وأخلاقية الشهادة.

وذلك هو عزاء الثقافة العربية، وفي ذلك مجدها الحقيقي.

● حينما ترجم ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» مؤخرًا الى الألمانية.. أقبل القاريء الألماني على قراءته ليعتبر من نضك أكثر رغم إجماع المستشرقين على أنك شاعر صعب وغامض تختلفت عن الشعراء العرب الذين ترجموا قبلك الى هذه اللغة .

ماذا تقول عن ذلك؟

وهل كان مهيارك صدى لمهيار الديلمي؟

○ لأننا أن شعري أكثر غموضا من شعر هلوديرلان أو نوفاليس أو شتيان جورج أو ياول تسيلان ، لكيلا أتمثل الا ببعض الشعراء، فاللغة الشعرية التي قد تبدو للقاريء أحيانا بسيطة ليست لها في أغلب الحالات أية

● وإذا ما أصبح الشعر جزءا من نسيج المجتمع ومؤسسته التربوية والاجتماعية والثقافية .. هل يستطيع بعد ومن خلال ذلك أن يقدم الرؤية التي تساهم في اصلاح العالم، أم أن قضاء الشعر سيقضي في أحلام الشعراء وتظلماتهم.. أي بمعنى «سبقي الشاعر مشرع العالم غير المعترف به»؟

○ الشعر لا يصلح، وأطروحة تغير العالم بالشعر.. أطروحة بالية. ان «رصاصه» واحدة (من جاهل أو من عاقل) قد تغير أكثر مما غير الشعر، فمع تاريخه كله - هذا، اذا حصرنا التغير في المجال السياسي والاجتماعي. غير أن الشعر يمكن أن يغير بمعنى مختلف ، وعلى مستويات مختلفة ، فهو في تقديم علاقات جديدة بين اللغة والأشياء، عبر رؤاه المختلفة. يقدم صورة جديدة للعالم، وللعلاقة بين الانسان والانسان ، بين الانسان والعالم.

والقاريء حين يفهم هذه العلاقات ويتذوقها يمكن أن «تغيره» في سلوكه وفهمه. وهذا التغير في داخل الانسان يمكن أن يؤثر في التغير خارجه.

ولهذا تدرسان أن التغير في الشعر وبالشعر طويل ويتم مداورة لكن، هو وحده، الذي يغير عميقا ، بين انواع الكلام الأخرى، ذلك أن كلمته هي الاولى والأخيرة - بوصفه التعبير الأجمل والأعلى عن الانسان - وجودا وهوية ومصيرا.

● الاستلاب الذي تعيشه الذات العربية الجريحة بعدما هدتها الحروب العقيمة واحتضار الأمل في بعض بلدانها.

هل لك أن تحدثنا عن الحروب الأخرى - «حروب الكتابة» التي لم ولن تعرف وقف إطلاق نار الأحقاد حتى لكان «الأخرين» هم



إن معظمنا يعيش وهو يدافع عن عبوديته ذاتها لا عاشقا لها متغنيا بها

علاقة ببساطة الشعر أو وضوحه.

ثم أن اختيار اسم «مهيّار» هو متابعة لاختيار اسم «أدونيس» للخروج من الذات نحو الآخر - المختلف، هذا من جهة ومن جهة أخرى، إختارته كطريقة فنية، رمزا لتجسيد أفكاره ومشاعره، في علاقته بالثقافة العربية وبالقلم التي تستند عليها أو تبشر بها. وأظن أن ذلك نتيجة لتأثري بمثل هؤلاء الأشخاص «الرموز»: زرادشت، هاملت، المالدرو.

وليس «لميهار» الدمشقي» أية علاقة بالشاعر العباسي «مهيّار الديلمي» الا علاقة الاسم، فمهيّار أدونيس ينتمي فنا ورؤيته وطرقا وتعبيرا الى زرادشت نيتشه وأمثاله من أولئك الأشخاص والرموز.

● هل بالإمكان أن نسمي مهيّار بك «زرادشت» العربي الإسلامي؟

○ .. حقا أن نيتشه أثر ويؤثر في كتاباتي نثرا وشعرا، أما أن نسمي «مهيّار» بـ «زرادشت» - العربي - الإسلامي كما تقولان، فهذا ما أحب أن أتركه لرأي القراء والنقاد.

● لننتقل من «مهيّار» عاندين الى «الكتاب».. يعيش العالم العربي في مرحلة كثرت فيها الدعوات الى الحلول السحرية الوحيدة فمسة الإسلام أو الديمقراطية ومرة الثورة أو العلمانية. وكشاعر في الجزء الثالث من كتاب «الكتاب» نبوءات لما سيحدث يعد مقتل المتنبي والمستقبل القريب والبعيد.. فأي الحلول ستكون هي المعجزة في زمن ماتت فيه المعجزات؟ ليخرج العالم العربي من هذا الظلام؟

○ ليست هناك «حلول» تهبط من «فروق» نبوءات أو تنظيرات، تبدأ «الحلول» من فهم الواقع بعمق وموضوعية. والمشكلة المباشرة إذن هي فيما نواجه، لا تكمن في انعدام «الحلول» وإنما تكمن في «انعدام الفهم» فهم واقعنا وفهم علاقاتنا بحاضرنا وتاريخنا - تاريخنا خصوصا وسوف «تظل الحلول» غائبة. ما دام «تطلينا» لواقعنا وحاضرنا وماضيها، غائبا. ذلك أن «الحلول» تنبثق حصرا من هذا «التحليل» وغني عن القول أن هذا التحليل يحتاج الى عقول كبرى وإلى بصائر نفاذة، تعرف كيف تتقصى المشكلات وتحيط بها من جذورها ومن جميع جوانبها. هاتوا مثلاً هذه العقول وهذه البصائر. وسوف أقول لكم كيف يخرج العالم العربي من هذا الظلام: كما قلتما.

● بعد هذه الرحلة التي تنزاحمت فيها رياح الأفكار

وكسانها في مخاض الخلاص - الشعر - لينهض الشاعر مخلصا ليزيح قبح العالم بوردة اللغة - والجمال. ولكن أين تكمن جدوى كل ذلك وأهم الأصوات الشعرية في العالم العربي هي في منفى أو مهجر .. حتى وإن وصلت الى وطنها - الرحم - تكون قد عليت في كفن سري - أما إذا أرادت الوصول عبر بوابة الرقابة الكبيرة .. فسانها ستقع في فخ خدمة (السياسي اليومي)؟

○ أعمق وأبهي ما في الشعر أنه دائما في «المنفى» حتى وهو في «بيته» ودخل لغته. وليس «منفى» الخارج الا امتدادا لمنفى الداخل وتنويعا عليه.

الشاعر «منفى» أبدا حتى داخل جسده ذاته. كل قصيدة يكتبها إنما هي «انتقال» من منفى الى آخر من «قضاء» انتفعالي وروقي الى «قضاء» آخر. هكذا يظل الشاعر «داخل» ذاته و«خارجها» في آن. «الجمهور» يبطل هذه المحاولة، يخرج الشاعر من «داخله» ويقذفه في «الخارج» .. لا «خارجه» هو بل، الخارج الغريب الغفل، المتناقض، المسطح، الجمهور. إذا كان هناك عدو للشاعر فإنه يتمثل في «الجمهور» خصوصا أن «الجمهور» لا يصفي الا لهوموه، بوصفه «جمهورا» أما «مهموم» الشاعر وبخاصة الجمالية - الكيانية، فيفسر منها ولا يابه بها. «الجمهور» نقض الذات والهوية. وهو إذن، تحديدا نقض للشعر وللفن بعامه.

وكل «جمهور» سياسي بالضرورة. ونعرف السياسة، فمع الشعر العربي الحديث، فقد حولت الشعراء الى مجرد «أصداء» الى مجرد «قوانين» و«دعاة».

★ شاعرة من العراق تقبى في ألمانيا.
★ شاعر ومستشرق من ألمانيا.



بريشة
جورج
البيهورى

«العقاب»

الذي

نعيشه..

عزل الشعر

عن الهموم

الكبرى

وجودا

ومصيرا ..

هل كان قرمطيا، أم علويا، أم من الغالية، أين قاد عصيانه وضد من؟

لغز المتنبي الكبير

النص: ونفهارد هاينريش

ترجمة وتقديم: حسام الدين محمد *

يكاد يكون شاعرا نأبوا الطيب المتنبي أحد أكبر الغاز التاريخ الأدبي العربي، فرغم الكتب العديدة التي كتبت عنه، في عصره، ثم في العصور اللاحقة، وزعم اعتباره أهم وكونه أشهر شاعر عربي حتى مطلع العصر الحديث، فإن المتنبي مازال يحتفظ بأسراره ويضن بها على المعجبين به، وقد ساعده في ذلك العصر المضطرب الذي عاش فيه، المليء بالحركات السرية الاسماعيلية والقرمطية وكذلك البيئة التي جاء منها، والتي بحسب النص الذي سنقرأه، تدل على أصول متواضعة له، ولكنها تلمح، في الوقت نفسه، إلى علاقة معينة بالبيت العلوي في الكوفة، يضاف إلى ذلك اختلاط أخبار المتنبي بأخبار متنبى آخر، وأخيرا السرية التي أضفاها المتنبي نفسه على الواقعة التي أدت لتلقيبه بهذا اللقب.

مسألة أن الوحي قد ختم كان لها نتائج مهمة في التاريخ اللاحق للثقافة الاسلامية، فقد صار القرآن، وأيضا (وإن بطريقة مختلفة قليلا)، الحديث والسيرة النبوية، شكل التعبير الجوهري للاله في العالم وصارت مهمة العلماء، دارسي الشريعة، المحافظة على النصوص بشكل سليم وتام، وفهمها وتفسير معانيها، وقد وردت هذه الفكرة في الحديث النبوي المبكر «العلماء ورثة الانبياء»^(١).

وهكذا بدأ مقدرا للسلام منذ نشوئه أن يصبح ديانة كتاب ويبحث علمي، وهذا، إلى درجة عظيمة، ما صار إليه. وبالرغم من ذلك فإن شوق العديد من البشر لاتصال أكثر مباشرة مع الاله في وجد تعبيرة مكررا في التصوف الاسلامي، الذي وجد مكانا لعلاقات اضافية متعددة مع الالهية، ولكن ليس خارج منظومة الكتاب والشريعة بل داخلها.

أولى هذا العلاقات، تجعل من المتصوف سالكا في الطريق الروحي للتطهر بالالهوية، وثانيتها، انتظام المتصوف ضمن سلسلة من السادة والمريدين والمقصود منها وصل المتصوف أو المتصوفة بالرسول ضمن تعليم خاص متدرج من فوق إلى تحت، وأخيرا تسمح هذه العلاقات للمتصوف بتلقي الالهام الاله. وهذا الالهام مختلف تماما عن الوحي فالخاطب في التصوف هو المتصوف الفرد، بينما يستهدف الوحي المجتمع كله، ولكن فكرة «الالهام» كانت مرفوضة من قبل العلماء غير المتصوفين^(٢).

ما علاقة الشعر بكل ذلك؟

يجب أن نشير بداية إلى أنه مع توقف الوحي صارت اشكال

هذا النص محاولة مستقصية بالغة الثراء والاهمية حول لغز المتنبي، الذي مازال يلهم شعراءنا العرب سلفا دائم الفاعلية والكيونونية في الذات الشعرية العربية، فقد روعي أن هذا النموذج سكن بواطن الشعراء العرب، باعتباره النموذج الأعلى، وهو، بهذه الطريقة، صار أبا لظواهر عديدة يمكن دراستها وتحققها في الاشعور الجمعي للشعرية العربية وبغير إعطاء هذه المسألة حقها سيصعب بالتاكيد فهم حالات نفسية وشعرية تكاد تبدو تطابقية في بعض الأحيان بين حيوات شعراء عرب وحياة المتنبي ونزوعه العظامي.

إن حالة الجمع بين الشعر والسياسة ليست بالتأكيد ظاهرة عربية، ولكن الجمع بين السياسة والحالة الانتقالية الدائمة، والتفكيرية من حال إلى حال، بشكل يشبه الرفض المستمر والثورة الدائمة، هي حالة تبدو عربية بامتياز، وإذا كانت هذه الحالة أفادت ظاهرة التمرد والخروج الدائم على السلطة، فإنها من جهة أخرى تبدو مسكونة كثيرا بحالة هاجسية استحواذية، يشغل فيها هذا الاشعور الجمعي الذي اعتبر المتنبي نموذجه الأساسي. لكن أي كان رأينا في هذه الظاهرة، فإن المتنبي سيظل إلى أجل لا أدريه سالكا للعالم وشاغلا للناس، وهذه الدراسة في العربية أخيرا، محاولة لفهم وتحقق مكونات هذا الشاعر العظيم.

عندما توفي نبي الاسلام اعتبرت غالبية المسلمين أن النبوة قد ختمت وتوقفت^(٣). لقد اكتملت الرسالة الالهية ولن يكون هناك نبي آخر حتى نهاية الدهر.

سؤالين الأول: ما هو معنى كلمة المتنبي، والثاني: لماذا أعطي هذا الاسم لهذا الشاعر بالذات؟

يمكن حل السؤال الأول بسرعة فالكلمة تشير إلى شخص «يتصرف كأنه نبي» والكلمة هي اسم الفاعل من الفعل (تنبأ) المشتق من الاسم «نبي» (وهي كلمة مستعارة من الأرامية - نيبني - ومن العبرية نابي). وهذا الاشتقاق يحمل عادة المعنى الخاص - «يتصرف مثل» أو يدعي كونه» ، دون أن يعني ذلك الزيف أو الفساد بالضرورة^(١٠).

كلمة «المتنبي» لهذا تشير إلى شخص يتصرف مثل نبي، مدعي النبوة دون اعتبار لما إذا كان نبيا أم لا. كلمة (متنبي) المشتقة من طبيب مثلا يمكن أن تشير إلى «ممارس لفن الطب» أو إلى دعي لحرفة الطب، صحيح، رغم ذلك، أن هذه الكلمات تميل لاكتساب المعنى الأقل تفضيلا عند استخدامها، وفي حالة المتنبي، ليس هناك شك في شرع المسلم المستقيم الذي يعتبر محمدا خاتم الأنبياء أن كلمة «المتنبي» لا يمكن أن تعني إلا «دعي النبوة» وحتى لو كان الأمر كذلك فإن استخدام هذه الكلمة لا يحدد أي شيء بالنسبة لاعتقادات الشخص الذي تطلق عليه، وسوف نرى أن الناس كانوا مدركين لهذه المشكلة.

بالنسبة للسؤال الثاني، وهو الموضوع الرئيسي لهذه الدراسة، فسوف أقوم بتقسيمي إلى الإشكاليات المنفصلة التالية، الأولى: على أية أسس سمي الشاعر بالمتنبي الشاذلي في أي سياق يمكن لاسم النبوة أن يكون معقولا، والثالثة - هل كان لادعائه النبوة تأثير على شعره، قبل الدخول في التفاصيل يبدو من المفيد إعطاء بعض المعلومات عن حياة و«زمن المتنبي».

ولد المتنبي عام ٣٠٣ هجرية - ٩١٥ ميلادية، وتوفي عام ٣٥٤هـ/ ٩٦٥م، وكونه ولد في هذا الزمن فقد قبض له أن يشهد فترة من التاريخ الإسلامي كانت شقية كما كانت مثيرة للقلق، ولقد عنون المستشرق السويسري آدم ميز دراسته الشاملة عن هذا القرن العاشر: عصر النهضة الإسلامي^(١١). وربما كانت هذه التسمية غير صحيحة أو غير مناسبة، ما دمنا لا نتعامل هنا مع إعادة اكتشاف شاملة لأثر كلاسيكي، الأمر هو على الأكثر ازدهار للفلسفة والعلوم المؤسسة على تقاليد مستمرة وعمل ترجمة للنصوص اليونانية، ومع ذلك فهناك بعض التشابهات بين القرن العاشر الإسلامي والنهضة الإيطالية، ففي كلا الفترتين، شكل اتجاه ملحوظ نحو النزعة الإنسانية (هيومانزم) والفردانية شكل رؤية للعالم والادراك الداخلي لمجموعة نخبوية من الباشا والحكام والمتعاملين مع الحرف، وبهذا بدت شخصية المتنبي متناسبة مع الفترة لدرجة كبيرة^(١٢). تشابه آخر ظاهري هو تكاثر عدد بلاطات الحكم التي تنافست برغبة وعناية الفنون والعلوم مما أدى إلى ازدهار ثقافي تناسب عكسيا مع قوة السلطة المركزية للخليفة.

أخرى من الالهام مشكوكا فيها ، وخصوصا من أشخاص اعتبروا خصوصا للوحي الالهي : الشعراء والكهائن^(١٣).

لم ينكر النبي الأصل ما فوق البشري لما يقوله هؤلاء، وقد كان تأثير الشعراء الهجائين الذين يلهمهم الجن خطيرا على الدعوة الإسلامية، وقد قام الرسول ﷺ بتشجيع الشاعر حسان بن ثابت على نظم اهجيات ضد الكفار المكيين مبشرا إياه بأن جبريل سيكون معه^(١٤).

وبما أن جبريل هو مبلغ الوحي فقد ترتب على ذلك توازن بين الوحي والالهام ولعل هذا أحد الأسباب التي دفعت إلى انكار الالهام وعدم التصديق بوجوده، بل إن المحاولة للوصول إلى المعرفة فوق البشرية صارت مثارا للتساؤل عموما. إضافة لذلك، وبشكل طبيعي، فقد صار اعتبار أن الالهام شعري، هو من مصدر فوق بشري مشكوكا فيه كثيرا. فأحد مصادر هذا الالهام في عالم الجن هو الشيطان، وهذه الكلمة صارت بعد زمن قصير من انتشار الإسلام تعريفا للشيطان الواحد الذي تمت عملية تماه له مع ابليس وهذا الاستخدام وضع الشعر في بعض الدوائر الدينية، في إطار سيء جدا.

الفكرة آلت عمليا إلى عدم الاستخدام ولكنها بقيت كاصطلاح في اللغة فحسب، ولم يعد شيطان الشاعر يعني أكثر من الموهبة^(١٥)، وقد عانت هذه الفكرة لاحقا ولكن كاداة أدبية فقط^(١٦).

لم يعد أحد مؤمنا بهذه الفكرة ، ولهذا السبب فمن الانصاف القول أن الالهام سواء كان من قبل ملاك أو جنس، لم يعد اعتباره مصدرا للشعر في العالم العربي مهما البتة. استنتني من قولي هذا الشعر الصوفي، حيث يمكن للالهام والأحلام أن يلعبا دورا مهما، لكن هذا الاستثناء يجد مبررا في أن الجمهور القروسي سيعتبر هذا الشعر نظما للعقيدة الصوفية أكثر مما سيعتبره شعرا، وسوف نتجاهل كتب النقد والأدب هذا الشعر كلية

وحيث إن الالهام كمصدر خارجي للمعرفة الشعرية صار مشكوكا فيه، فمن المتوقع أنه تم تحويله إلى معنى آخر واعتباره ملكة خاصة عند الشاعر. وقد تم استخدام فكرة الالهام في الشعر اخلاقي ، بحيث يتم من خلاله تمييز الحسن من السيئ في البشر والموسيقى^(١٧)، أو كنظرية في الطبع والنشأة «الموهبة الطبيعية»، و«الطاقة الإبداعية»، التي توجه الشعراء في أسلوب وضع قدراتهم لصنع وانتاج الشعر الذي يرغبون به^(١٨). لكن هذه المحاولات بقيت بدائية ولم تصبح جزءا مهما من النظرية الأدبية.

بالنظر لكل هذا ليس من العجيب أن نجد أن واحدا من أهم الشعراء العرب في القرون الوسطى (والأكثر شهرة، إذ اعتمدنا حجم ما كتب عنه كمعيار للحكم) قد حمل اسم المتنبي.

عنوان هذه الدراسة بالطبع متنبي بذكاء، لاحتماله على

السنة والامامية الذين دعواهم بالغلاة ، وذلك لتقديسهم لواحد أو آخر من الأئمة (الذين هم أحفاد - وأحيانا أحفاد روجين فحسب - لعلي بن أبي طالب يعتقد المؤمنون بهم بأنهم الخلفاء الشرعيين) الامر الذي لم يوقف تاليه الأشخاص.

ترعرع المنتبي في هذا المحيط، رغم أننا لا نعلم فيما إذا كان اعتنق أيا من هذه الشرائع المذهبية التي عجت بها الكوفة، حتى وضعية الطبقة الاجتماعية التي تنصحب عن وضعية ثقافية ليست واضحة أيضا وقد ذكر عن والده أنه جعفي، وأحد المراجع يؤكد أنه عضو أصيل في هذه القبيلة، وليس من مواليها. من جهة أخرى، فقد صور والد المنتبي كسقاء يحمل الماء على جملة لبيعه، وهي وضعية أقل قيمة اجتماعيا، ويقدم نسب والد المنتبي بشكلين مختلفين تماما، يفرقان بشكل مثير عند جسده. أكثر من ذلك، فقد قيل إنه عاش - وابن المنتبي - في «خطه» (أرض مفرورة أو مقصعة للاستيطان ضمن المدينة) قبيلة كندة، وصفه (أحد المصادر بأنه ماحول بالساقين والسفاجين)^(١٦).

كل هذه النقاط تقيد احتمال أن المنتبي لم يكن من سلالة عربية، وأن عائلته تنتمي بالتالي إلى الطبقة الأدنى من المجتمع التي كانت الغنوصية منتشرة فيها، من المفيد ملاحظة أن العديد من أتباع الغالية يحملون اسم قبيلة الجعفي^(١٧). من جهة أخرى، هناك اشارات مؤكدة أنه كان بشكل ما على علاقة بأشراف العلويين في الكوفة: لقد أرضعته امرأة علوية: وقد دوام على فترات في مدرسة مخصصة لابناء «أشراف الكوفة»، وخلال فترة حياته القصيرة كعدو النبوة وقائد ديني - سياسي، ذكر أنه زعم بأنه من سلالة العلويين^(١٨).

هذه المعلومات اضافة لأجزاء أخرى من المعلومات تتعلق بصبا المنتبي، غير كافية لتوكيد ما هو حقيقي في هذه الفترة من سيرة المنتبي إذا تم استخدامهما بشكل منفصل وكقاعدة لمناقشة مجدية، لكن إذا أخذنا هذه المعلومات ككل فإنها تسمح لنا بتأكيد الشبه بأن المنتبي كان جزءا من الدائرة الشيعية الغنوصية في الكوفة وإلى حد ما مرتبطا بالأشراف العلويين في المدينة: وإذا كان للمرء أن يقيم قصة زعم النبوة بين القبائل البدوية لصحراء السمواء، فإن النتيجة اللاشك، لهذا السبب، يجب أن تؤخذ باعتبارها الأساس الذي ضمه يتصبح سلوكه اللاحق ذا معنى مفهوم. هذه ليست فكرة جديدة فالعديد من الباحثين اقترحوا وجود صلة ما لمنتبي بالقرامطة، لكن المعلومات التي لدينا مجزأة بشدة بحيث إن الرؤية الضرورية لملء الأمتعة الفارغة في الحكاية يمكن أن تقود المؤلفين العديدين إلى اتجاهات متناقضة تماما: وفيما يرسم لوريس ماسينيون في مقالته المشهورة «المنتبي، أمام القرن العباسي» صورة لشارعنا كرمطي «متخف، إلى الباحث المصري محمد محمد صبيح، في كراس عن المنتبي والقرامطة يظهره على شكل متعصب ومعاد للقرامطة»^(١٩)، سوف

مجرى حياة المنتبي نموذجي من هذا المنظور: فبينما كان شعراء القرن السابع يتجهون إلى بغداد حيث مركز سلطة الخليفة، فإن المنتبي تولى منصبه كشاعر بطلاول مرة في بطلاول سيف الدولة الحمداني في حلب وذلك عام ٣٦٦هـ/٩٤٨م، وهرب إلى مصر عام ٣٦٦/٩٥٧ لينشد مدائحه في كافور الأفضدي ثم فر إلى بغداد عام ٣٥١/٩٦٢ وانتهى به الحال قبل وفاته بفترة قصيرة في بطلاول عضد الدولة البويهية في شيراز.

القرن العاشر الميلادي على أية حال، هو نقطة الذروة فيما سماه برنارد لويس في «العرب في التاريخ» بـ «تمرد الاسلام»^(٢٠). حيث صار الخليفة السني مطوقا بعدد من السلالات الحاكمة الشيعية، بعضها صديق يعترف بيهيمة الخليفة، مثل الحمدانيين في حلب والبويهيين في العراق وإيران، الذين تملكوا لاحقا سلطة أكبر من سيطرة الخليفة نفسه، كان هؤلاء شيعة معتدلين من المذهب الامامي، البعض الآخر كان ينتمي إلى الفرع الاسماعيلي الأكثر تطرفا، الذي كان يميل بإصرار إلى قلب النظام القائم، السلالة الفاطمية في مصر - المعارضة للخلافة العباسية - كانت تدن بهذا المذهب، وكذلك القرامطة في البحرين. كلا المذهبين وغيرهما من الشيعة الغالية أيضا، كان لديهم منظمات دعائية سرية لتنظيم الناس وتحريضهم لبدء العصيان. وقد نجحت هذه المنظمات بشكل خاص ضمن القبائل البدوية في الصحراء السورية. وقد قام القرامطة، بعد تأسيسهم لدولتهم في البحرين، بغارات مدمرة على جنوب العراق في عام ٣١٧/٩٣٠ هاجموا وفتحوا مكة أثناء فترة الحج، حيث قاموا بجواز بين الحجاج والسكان وأخذوا معهم الحجر الأسود من الكعبة.

فترة أزمة بالتأكيد: لقد تم نصب الحلب، ويمكن للمنتبي الدخول الآن^(٢١).

ولد المنتبي في مدينة الكوفة العراقية، وهناك مع بعض التقطعات والمداخلات بسبب هجمات القرامطة، عاش سنوات طفولته. الكوفة بالاساس هي مدينة حامية عسكرية أسسها الجيش الفاتح العربي بعيدا عن العاصمة الفدنية لالامراطورية السامانية سلوقية - ستيسيفون (التي يدعواها العرب بـ «المداين»، وكانت الكوفة لوقت قصير، خلال فترة الخليفة الرابع «علي»، عاصمة الخلافة، ومنذ ذلك الحين بقيت ملتصقة بالعائلة العلوية وبعده من الاعتقادات الشيعية المختلفة. المستكرات جذبت إليها الكثير من غير العرب من «المداين» الجاورة للعمل في الأعمال الوضعية والحرفية، وهؤلاء صاروا بالتدريج ما يدعي «الموالي» للقبائل العربية، ولكنهم بقوا مسلمين من الدرجة الثانية.. واحد من التقاليد البدنية التي جلبها هؤلاء الموالي معهم كانت الغنوصية القديمة، التي اندمجت مع العقيدة الشيعية وانتجت تنوعا اسلاميا على الغنوصية^(٢٢). أغلب ما نعرفه عن هذه الحركة، التي انقسمت خلال السنين إلى شيع عديدة تدن به إلى تقييمات مؤرخي الفرق

نرى أنه رغم أن وجود صلة شيعية غالبية محتمل جداً، فإن التصنيف القرمطي لا يبدو تصنيفاً مفيداً جداً.

في المناقشة اللاحقة سوف تكون الفرضية أنه علينا هناك وقت في الفترة المبكرة من حياة الشاعر زعم فيه النبوة، وقد حصل أن واجهت هذه الفرضية التفتيد والانكار، خصوصاً من قبل المتنبي نفسه، الذي قام في أواخر أيامه بنشر عدة تفسيرات للقبه كان المقصود منها إزالة العار والاحراج الذي يسببه هذا اللقب، الشيء الذي جعل منه هدفاً سهلاً للاستهزاء ضمن قسم من أعدائه. المصادر التي تتناول المتنبي تضم، على أية حال، على الأقل، قصة واحدة يقرب فيها شاعرنا من الاقرار بالحماقة التي ارتكبها، في مجاداة بين المتنبي والمحسن التتوخي (توفي ٣٨٤/٩٩٤)، جرت في الأهواز عام ٣٥٤/٩٦٥ قبل شهور قليلة من وفاة شاعرنا المفاجأة، يقول التتوخي.

«كان يتردد في نفسي أن أسأل أبا الطيب المتنبي عن تنبيهه والصيب فيه، وهل ذلك اسم وقع عليه على سبيل اللقب، أو أنه كما كان يبلغانا، فكنت استحيي منه لكثرة من يحضر مجلسه ببغداد، وأكره أن أفتح عليه باباً يكره مثله. فلما جاء إلى الأهواز، مضياً إلى فارس، خلوت به وطاولته الأحاديث وجررتها إلى أن قلت له: أريد أن أسألك عن شيء في نفسي منذ سنين، وكنت استحيي خطابك فيه من كثرة من كان يحضر بك ببغداد، وقد خلونا الآن، ولابد أن أسألك عنه. وكان بين يدي جزء من شعره عليه مكتوب: «شعر أبي الطيب المتنبي».

فقال: تريد أن تسألني عن سبب هذا؟ وجعل يده فوق الكتابة التي هي «المتنبي»، فقلت.

«نعم. فقال هذا شيء كان في الحداثة أوجيته صوبة^(٢٠). فما رأيت رهسة (تلميحاً) اللطف منها^(٢١)، لأنه يحتمل المعنيين في أنه كان تنبياً واعتماد الكذب، أو أنه كان صادقاً، إلا أنه اعترف بالمتنبي على كل حال قال: ورأيت ذلك قد صعب عليه، وتابع التتوخي: فاستقصيت أن استقصي والزعم الإفصاح بالقصة فامسكت عنه^(٢٢).

من ضمن أشياء أخرى فإن رواية التتوخي تقترح علينا الخيارات المتعددة التي أخذها ومعاصروه في الاعتبار حول سبب لقب المتنبي، أولاً، فهو يمكن أن يكون لقباً محضاً وبسيطاً بالمعنى الأدبي دون أراجاع إلى معناه الحقيقي. المتنبي نفسه اقترح شيئاً من هذا القبيل على صديقه اللغوي ابن جني (توفي ٣٩٢/١٠٠٢)، فعلى أساس مما ذكره في تعليقه على ديوان المتنبي فشاعرنا قد ادعى أنه حصل على لقبه هذا بسبب بيت من أوائل شعره: «أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود»^(٢٣) والشاعر بوضوح يعني بالقول أنه مثل النبي صالح - الذي لم يكن مقبولاً من قومه، ثمود، الذين أرسل لهدايتهم، يشعر هو أيضاً بالوحدة وقلة

التقدير في جماعة يأت بالضلال التمام. هل يعني البيت أيضاً أنه شعر بأنه مرسل من قبل الله شيء يصعب تقريره، فدعاه الوراثة: «تداركها الله» التي تترك كل شيء بشكل صريح لله تبدو وكأنها تشير إلى أنه يريد تجنب هذا التساؤل، في كلا الحالتين، يمكن للبيت أن يكون كافياً ليقوله للقب المتنبي، لأن هذه ممارسة معروفة ضمن الشعراء العرب: العديد من المؤرخين ومنهم ابن الكلبي (توفي ٢٠٤/٨١٩) ومناطق مثل العسكري (توفي ٢٥٧/٨٨٨) عرف عنهم أنهم رتبوا قوائم كاملة لشعراء لقبوا بناء على كلمة أو فكرة في أحد أبياتهم^(٢٤) ومن المحتمل جداً أن المتنبي استخدم هذه الطريقة لشرح لقبه كخفاء لتمويه حقائق محرجة، وبالتأكيد، كما سوف نرى، فإنه لم يقابل بموافقة سريعة التصديق من كل الناس. يجب علينا، على كل حال، ألا ننسى أن الخط محل المسألة يمكن ويجب أن يترك عن أي استخدام جرى الاعتقاد عليه، سواء من قبل الآخرين (إذا كان الاسم حقيقة اشتق من هذا النسق) أو من الشاعر نفسه (إذا كان غطاءاً للتعويه فحسب)، وعند ذلك يغدو بعد ذاته منسجماً مع ما تخبرنا به المصادر عن مغامراته «النبوية» الطائشة. الاحساس العميق بالغربة (أنا غريب)، ممزوج بتمردته وانسحابيته التي نجدها في عدد كبير من قصائده وحيث يشكل تشبيهه «بصالح» الحالة المشايخية أو البيئية بحيث يجب اعتباره الحافظ الباطني لانصرافاته الشبابية، ويمكن أن يكون العنصر المهم والمسيطر في شخصيته حتى نهاية حياته. وكما يصف الأمر ابن فراج (توفي بعد ٢٤٧/١٠٤٥)، مؤلف «التجني على ابن جني» فإن المتنبي كان رجلاً «مر النقس»^(٢٥).

المصادر تذكر تفسيرين آخرين للقب الشاعر، يحاولان تجاوز المعنى الحرفي والواضح للقب. ولكن هذين التفسيرين يشبهان الألعاب الصغيرة التي لعبها المتنبي والبيئة المحيطة به لنزع فتيل القضية من معناها العملي.

وسوف نخيل هنا إلى المراجع^(٢٦). الاحتمال الثاني الذي يلمح التتوخي إليه هو افتراض أن الشاعر - في نقطة معينة من ماضيه ادعى كونه نبياً - إما، كما يقول التتوخي صراحة، كجبال ودعي، أو كشخص آمن حقيقة برسائله. ونتيجة عدم وجود اعتراف من الشاعر نفسه، فإن الجواب على هذا السؤال غير ممكن تقريره، لكن إذا افترضنا أن شخصاً يعلن صادقاً أنه نبى، فإن هناك ثلاثة احتمالات لشرح سلوكه: أن يكون سانجاً أو أبلاً، أو أن يكون مريضاً نفسياً، أو شخصاً عاقلاً ذا طموح سياسي - أو ذا إحساس بغضب من نوع أخلاقي، هذه التفسيرات الثلاثة تم تطبيقها على حالة المتنبي، رغم أن الأول حصل بالخطأ.

لم يكن المتنبي بالتأكيد سانجاً، والقصة المضحكة التي تصوره بهذه الصورة مؤسسة على حالة خطأ بهوية الشخص. وحيث أنني على أية حال، مهتم بما يظهره النبوة المنتحلة عموماً وليس فقط بما تعنيه في الحالة الخاصة للشاعر، فإن لدي مربراً ما

أن يرافق ذلك جلدهم يضع جلدات للتأكيد، ثم يطلق سراحهم.
ومن المؤكد أن الرجل ذا السلعة في بطنه كان مكروها من قبل
«الوزير الطيب» وإلا ما حصل له من سوء المعاملة ما حصل.

إن الزعم بحصول جنون جزئي عند شاعرنا جرب أيضا
وسجلت محاولتان في المصادر، حيث تأسست واحدة منهما على
افتراض حصول «مرض» جسدي، فيما بدت الثانية كحيلة لتفاد
حياته. وإذا بدنا بالافتراض الثاني، عن قصة رواها الشاعر
الوحيد البغدادي (توفي ٣٨٥/٩٩٥)، وهو لهذا معاصر للمنتبي،
وقد ورد ذكر هذا الشخص في ديوان المنتبي، ولكن ما لدينا عنه
ليس غير ملاحظات وتصحيحات في تفسير ابن جني الذي حفظ في
أحد مخطوطات هذا العمل (حيث أشر إليه بـ «هـ» لتمييزه عن
نص ابن جني) وهو متضمن في النسخة الأصلية المطبوعة^(٢٢).

وكما رأينا، فإن جني يذكر أن المنتبي اعتاد أن يشق لقبه من
البيت المشهور الذي يضيف فيه نفسه بالنبي صالح. وهذا هنا
يعترض الوحيد على ذلك قائلا:

«اعتاد (المنتبي) أن يحمي نفسه بهذا، لأنه في الحقيقة ادعى
النبوّة في (مقاطعة) جيلة واللاذقية بين بداية بني القيس وكتب
لأولاده مصنفًا، وعندما سمع الحسين بن اسحق^(٢٣) بهذا
الامر، أمر بإخفاؤه بحيث يمكنه الهروب، لكن خادما من القصر
أذاع قصته واجتمع الناس على بوابته مطالبين به (باطلاقه) فأمر
طبيبنا الخروج إليهم ليقول: هذا رجل يحتاج طبيباً رديعاً ثم
بقي عدة ساعات وسيكون ضروري له أن يستنشق زيتاً من بذر
البقطن لأن بداية ميلانخوليا وهي عارض جنون، وعندما قال
الطبيب هذا، تبذد الجمع وهم يقولون: (إنه رجل مجنون. أخيراً
وحيث ما عادوا يهتمون بالبيت، تركهم (المنتبي) إلى دمشق ثم جيل
جرش، حيث اختبأ لفترة، ثم عاد إليهم فارساً على مهر شابة قدما
له رجل من قبيلة طيء. ثم قدم على أبي العشائر^(٢٤) وبدأت
شهرته من هناك»^(٢٥).

من المؤلف أن هذا التقرير من معاصر المنتبي تم تجاهله
كلية، «الوحيد» لا يشير إلى مصدره، مما يجعل الأمر أكثر صعوبة
لتقييم صدقية هذه الرواية، وكما سوف نرى أن قصة ادعاء
المنتبي النبوّة بين بدو منطقة اللاذقية وأنه كتب قرآناً يثبت ويؤكد
في تقارير أخرى أيضاً. والدور الحامشي للحسين بن اسحاق
والأحداث اللاحقة تؤدي إلى الإشكالات من طبيعة تاريخية، سوف
يتم التمعن لها بغرض في سياق المصادر الأخرى، والأمر الذي
أردنا الإشارة إليه هنا هو أن نزع فتيل انفجار الخطر الذي يشكله
ظهور نبي (بعضى) - خطر، على حياته وكذلك على الاستقرار
السياسي وحيوات الآخرين - يتم بالزعم بوجود مرض عقلي لديه.
في حائنتها هذه يبدو أن الحاكم وطبيب لم يؤمنا عليا بحالة
«اليلانخوليا» عند المنتبي ولكنها استخدمتها لحرف انتباه
الغوغاء الذين يسعون لقتله (أو) محتلم الموالدين لدعواه بالنبوّة،

لوضع الاحالة من المصدر هنا كاملة - والقصة هنا أيضا نموذجية
عن نوع أدبي ليس منتشرا جدا ولكنه ملحوظ ضمن الأدب
الحكائي، يهدف إلى امتاع القارئ بالادعاءات السخيفة غالبا
بالجنون للأنبياء الكذبة، وهو يشكل لهذا السبب نوعا مشابهها
للأنواع الأكثر تطورا التي تصور الأعمال الطريفة للجناء،
والطفيليين والظرفاء، واستأنتج هنا القصة كما رواها كمال الدين
بن العديم.

وقرات في رسالة علي بن منصور الحلبي المعروف بدوخلة،
وهي التي كتبها إلى أبي العلاء بن سليمان، وأجابها عنها برسالة
الغفران^(٢٦)، ودم فيها أبا الطيب المنتبي، وقال: وذكر ابن أبي
الأزهر والقطريلي في التاريخ الذي اجتمعا على تصنيفه (كمصدر لما
يقول)^(٢٧): أن الوزير علي بن عيسى^(٢٨) أحضره إلى مجلسه
فقال له: أنت أحمد المنتبي؟ فقال: أنا أحمد النبي ولي علامة في بطني،
خاتم النبوّة، وأراهم شبيها بالسلعة على بطنه فأمر الوزير بصغفه
فصغفه وقيد، وأمر بحبسها في المطبق.

ثم طالعت (الضمير هنا عائذ لأبي العلاء المعري) (التاريخ)
المشار إليه فقرات فيه حوادث سنة الثنتين وثلاثمائة قال: وفيها
(سنة ٣٠٢) جلس الوزير علي بن عيسى للنظر في المطالم وأحضر
مجلسه المنتبي، وكان محبوبا ليخي سبيله، فنظره القضاة
والفقهاء فقال: أنا أحمد النبي، ولي علامة ببطني خاتم النبوّة،
وكشف عن بطنه وأراهم شبيها بالسلعة على بطنه فأمر الوزير
بصغفه فصغفه مئة صغفة وضربه وقيد وأمر بحبسها في المطبق.

فإن في أن أبا الحسن علي بن منصور الحلبي، رأى في تاريخ
ابن أبي الأزهر والقطريلي ذكر أحمد المنتبي فظنه أبا الطيب أحمد
بن الحسين، فوقع الغلط الفاحش لجهل بالتاريخ، فإن هذه الواقعة
مذكورة في هذا التاريخ في سنة ٣٠٢، ولم يكن المنتبي ولد بعد،
فإن مولده على الصحيح في سنة ٣٠٣، وقيل أن مولده سنة ٣٠١،
فيكون له أن أبي محمد عبيد الله بن الحسين الكاتب القطريلي ومحمد
بن أبي الأزهر ماتا قبل أن يتعرض المنتبي العمر سنة واحدة
ويعرف.

وهذا المنتبي الذي أحضره علي بن عيسى هو رجل من أهل
أصبهان نسياً في أيام (الخلافة) المقتدر (حكم ٢٩٥/٩٠٨ -
٣٢٠/٩٣٢) يقال له أحمد بن عبد الرحيم الأصهباني، ووجدت
ذكره هكذا منسوباً في كتاب عبيد الله بن أحمد بن طاهر الذي ذيل به
كتاب أبيه في تاريخ بغداد^(٢٩).

المعاملة السيئة التي عومل بها يظل القصة على يد السلطات
ليست أبداً النموذج الغالب لهذا النوع من الحكايات عن مدعي
النبوّة، فغالبا ما يرحب به المنتبين لقيمته الامتاعية القليلة
الفضائحية المزوجة بعدم وجود ضرر منهم بحيث يصبحون
هدفا للظرائف. بعد أن يتم توبيخهم للتخلي عن مزاعمهم ومحتمل

لأنه ليس واضحاً تماماً لماذا طالب الناس به).

الحالة الأخرى لشرح سلوك المتنبي كتقييم مؤقت ثاني من الباحث العظيم والعالم البيروني (توفي بعد ٤٤٢/١٠٥٠) الذي يعرض تفسيره في «رسالة التعليل بإزالة الوهم في معاني ظنوم عالي الفضل»^(٣٩). مناقشة البيروني في لقب المتنبي كما تم الاستشهاد بها من قبل كمال الدين بن العديم تتضمن جزءين سأقوم بمعالجة الأول لاحقاً. وهنا الجزء الثاني.

ولم يذكر سبب لقبه - على صدقه، وإنما وجه له وجهاً ما، كما حكى عنه أبو الفتح عثمان بن جني أن سببه هو قوله: «أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في شعوبه وإنما (السبب وراء لقبه هو أن الخياط^(٣٩)) في رأسه كانت تديره وتزعجه، فتحن غيبة سيف الدولة في بعض غزواته، وقصد أعراب الشام، واستغوى مقدار ألف رجل منهم، وأصل خبره بسيف الدولة، ففكر راجعاً وعاجله، ففكر عن أصحابه، وحي به أسيراً فقال له: أنت النبي؟ قال: بل أنا المتنبي، حتى تطعموني وتسقوني، فإذا فعلتم ذلك فأنا أحمد بن الحسين! فأعجب بفتات جاشه وجراته في جوابه، وحنن دمه، وألقاه في السجن بحمص إلى أن قرر عنده فضله، فأطلقه واستخصه، ولما أذكروا ذكره بالمتنبي تلقب به كيلاً يصير نماً إذا احتشم أخفى عنه، وشتماً لا يشافه به واستمر الأمر على ما تولى التلقب به.

قلت (ياقوت أو ابن العديم). الذي يقوله أبو الريحان (البيروني) عن المتنبي وانتظاره لغيب سيف الدولة في غارته، الخ، ليس صحيحاً لأنه ليس هناك أحد من أهل الشام أو أي من المارين بالانليم ذكر حصول شيء من القبيل من المتنبي خلال أيام حكم سيف الدولة في حلب وبلاد الشام، أو ذكر أنه سجنه بعد اتصاله به، كل ذلك حصل في أيام أولؤ الأخشيدي، حاكم حمص^(٣٧).

نقد ابن العديم (أبو ياقوت) ذو قيمة ومن المقلق كون عالم ومؤرخ بشيرة البيروني يمكن أن يرتكب زلة مثل هذه من الممكن أنه كتب هذا العمل - الذي لا يختلف نوعاً عن إنتاجه الأدبي - في سن مبكرة، عندما كانت مصادر مهمة مثل «نشوار الحاضرة اللاتنوخية» (كتب خلال فترة عشرين سنة تقريباً بين ٦٣٠/٩٧٠ و ٢٨٠/٩٩٠) غير متوافرة عنده. وحيث إن هذا الجزء من القصة مشكوك فيه - وكل المصادر الأخرى تتفق على أن الجزء «النوبي» من حياة المتنبي كان قبل فترة طويلة من اتصاله بسيف الدولة - فإن المعلومات حول قلقه المرضي بالكاد يمكن أن تأخذ مصداقية رغم أنه ليس من الضروري أن تكون خاطئة. لنقل إذن أن افتراض التشوش العقلي كان أحد الأساليب للتعامل مع ظاهرة التنبؤ.

لا احتاج للدخول في تفاصيل عن الحقائق التاريخية التي يمكن أخذها من المصادر والمتعلقة بالمرحلة «النوبية» لأن بلاشير قام بما يكفي في هذا الاتجاه^(٣٨). المصادر التي استخدمتها تتضمن

نصوص الحكاية - التاريخية وكذلك أشعار المتنبي التي هي من ترتيب الشاعر نفسه، وهي مرتبة تاريخياً وتسبقها غالباً سطور تصد بعض الظروف التي نطمت فيها، والذي يثبت لنا من كل هذا أنه بعد مجيئه إلى الشام من بغداد حوالي ٣١٨/٩٣٠. اجس المتنبي بانجذاب إلى مدينة اللاذقية، حيث إنّه وبالرغم من قلقه وترحله المتواصل، فقد عاد إليها عدة مرات: لقد وصل هناك للمرة الأولى في أواخر ٢٩٩/٩٣١، حيث ألقى ثلاث قصائد على عامل المدينة الحسين بن اسحق التنوخي، وبعد استراحة قصيرة في طبرية عاد إلى اللاذقية مجدداً في وقت صار فيه ابن عم الحسين، علي بن إبراهيم عاملاً، حيث امتدحه على سقته لتعرد بدو بني القسيس، وأخيراً بعد زيارة حلب وانطاكية، عاد مجدداً لللاذقية في أواخر ٣٢١/٩٣٣، حيث يبدو أنه اتصل بابني عبدللة معاذ بن اسماعيل الذي عن طريقه وصلنا على وصف جميل لزعم المتنبي ببنيته، مليء بالأشياء التي يصعب تصديقها. (ولأن هذه القصة مروية جيداً، ومن المحتمل جداً أنها ذات أساس تاريخي، فقد أضفت ترجمة لها في ملحق هذه الدراسة) إذن فهذا يمكن أن يكون الوقت الذي قرر فيه المتنبي القيام بمغامرته النوبية، وضمن ذلك القيام ببعض المغزات^(٣٩). إذا كانت قصة الوحيد عن هروب المتنبي مبنية على واقعة حقيقية، فيظهر لنا أن شاعرنا كان قد تدهص السوق لبضاعته هذه خلال زيارته الأولى إلى اللاذقية، رغم أن نجاحه كان ضعيفاً بكل الأحوال، فإن قراره بإضافة بعد سياسي لادعائه الذاتي بقيادة روحية خلال زيارته الثالثة، لللاذقية حصل بضم بعض من بدو قبيلة كلب في بادية السماوة وتعرضهم على تعمد مفتوح ضد السلطات كان بنو كلب معادين على وجود الدعاة الشيعية من الفئات الأكثر تطرفاً (القرامطة وغيرهم) وجاهزين للانتماء إلى مشروع خروج على السلطة الحاضرة إضافة بالطبع إلى رغبة النهب والسلب. بعد ذلك بوقت قصير، لم يعد أولؤ الغوري، حاكم حمص ونائب الأخشيديين في المنطقة، قادراً على تحمل المزيد من هذا، وتحرك باتجاه مؤلاء مع جيشه. تشتت البدو واعتقل الشاعر حيث قضى سنتين بالسجن في (بدءاً من ٣٢٢/٩٣٤ وحتى نهاية ٣٢٤/٩٣٦)، إلى أن حصل على إطلاق سراحه وذلك عن طريق استرحام سياسي أرسل إلى الحاكم اللاحق بعد أولؤ، اسحق بن كيفلج، وطلب من المتنبي إعلان التوبة على العموم، وبعد أن شهدت توبته، أطلق سراحه. ومنذ ذلك الحين بالتجاور مع اتساع شهرته كشاعر، فإن لقبه «المتنبي» انتشر أيضاً. لدينا، على أية حال، شهادة صريحة أنه في العام ٣١٥/٩٣٧ لم يكن هذا الاسم معروفاً في بلدته بالكوفة^(٤٠).

من سوء الحظ، فإن المصادر لا تخبرنا الكثير عن تعاليم ومزاعم المتنبي النوبية بشكل محدد، كما أنه ليس لدينا أية معلومات محددة عن التهم التي رفعت ضده وليس هناك وصف للمحاكمة النهائية. وكما ذكر سابقاً، فإن بعض الباحثين (بلاشير، ماسينيون، وطه حصن، إضافة لآخرين) قد خمنوا أنه كان

أنا مبصر وأظن أني نائم
من كان يحلم بالاله فأحلم
كبر العيان علي حتى انه
صار اليقين من العيان توها

الصورة واللغة في هذا القطع يظهران بوضوح مبالغة كبيرة،
الى درجة تجديفية . فالشاعر يقوم بالتلميح أن الممدوح هو مثل اله
أو هو الاله نفسه.

ليست المبالغة التجديفية شيئا بعيدا عن الشعر المسمى
بـ«الشعر المحدث» خلال زمن الخلافة العباسية، فابن نواس أنتج
نماذج شهيرة، وهناك أشياء أكثر في شعر المتنبي، أيضا^(٤٦) لكن
هذا التاليف الصارخ للشخص يبدو حالة استثنائية . الوحيد
البغدادي الملحق على الرواية مصرح بالتاكيد من هذه الفضيحة،
ورغم ذلك، فإنه يقدم تبريرا للشاعر قائلا:

هذه القصيدة تثير الشكوك حقيقة، وهذه الكلمات معجوجة في
مديح بشر. السبب (بالنسبة له) أنه أنه أراد استمالة الممدوح لكشف
اعتقاداته الدينية (مذهبه) فلر قبل بهذا الوصف، فسوف يعرف أن
اعتقاده فاسد، وأنا لم يوافق على المديح، فسوف يعرف أن اعتقاده
ليس عاديا^(٤٧)، والذي يقرحه الوحيد لا يمكن الموافقة عليه أو
عدم الموافقة، انه على أية حال، ليس محتسلا كثيرا. نحن لا نعرف
الكثير عن الممدوح بالقصيدة. لقد كان شخصا يدعى أبا الفضل
(هذا كل ما نعرف عن اسمه)، ويقول المصدر عنه، أنه أضل المتنبي
بعد أن ضل هو نفسه^(٤٨).

القصيدة من أوائل قصائد المتنبي، وربما أنه ألفها في الكوفة
حوالي ٩٢٧/٣١٥، حينما كان الشاعر في أوائل مرافقته، الكوفة،
كما رأينا، كانت حاضنة للغنوصية الإسلامية . ونعلم أنه في أوائل
القرن العاشر على الأقل فإن واحدة من الفرق الغنوصية، الفرقة
الاسماعيلية، كانت قد بدأت بإعادة كتابة وإعادة تأويل أساطيرها
الغنوصية بالمعنى الفلسفي للإفلاطونية الجديدة (النسفي، الذي
قتل عام ٩٤٢/٣٣١، هو المؤلف الاسماعيلي الأول المعروف لنا
باستخدامه لنظام الإفلاطونية الحديثة)^(٤٩). تحت هذه الظروف
فإن صفة المتكلم يمكن أن تتناسب مع الوضع بشكل جيد. لهذا
سوف نفترض أنه كان مرشدا ومعلما غنوصيا للمتنبي، سوف
تلمع بشكل غير مباشر الى الصبي الجتهد في التعبير القادر على نظم
الآيات التي قرأنا. أو بشكل أكثر احتمالا، الشاعر الذي حاول دفع
مرشده للتصريح عن نفسه، ولكن بالطريقة المعاكسة التي اقترحها
الوحيد البغدادي، ومهما يكن الأمر، فإن نظرة أعصم الى الشعر
نفسه تكشف حقيقة مهمة لم تستد اهتماما كافيا في المناقشات عن
اعتقادات المتنبي المبكرة، رغم أنه واضح تماما، فما يصفه المتنبي
هو تجلي شخص بشري كاشفا عن الوهية، هذه الفكرة من طبيعة
أجنبية غريبة عن الاسماعيلية، التي لم تكن تؤمن بالوهية علي

بالتاكيد قرمطيا، أو على الأقل ان لديه تأثيرات قرمطية ولكنه يعمل
لحسابه الخاص، توقيت وجغرافية وتقنية محاولته التي لم يتوافر
لها النجاح للفرز وتغيير العالم يمكن أن تتناسب بالتاكيد مع هذه
الفرضية، وكذلك أيضا مرحلة شعره التمرد (اصطلاح لاشير)
قبل قيامه بالعصيان. لكن في كل هذه الأشياء لا يتوافر لنا دليل
صريح واضح، وهناك بالتأكيد حقيقة واحدة يمكن أن تواجه هذه
الفكرة وهي بشكل دقيق مسألة تنبؤ، فمعرض قرمطي يمكن أن
يكون أو يزعم كونه داعية مرسلًا من قبل الامام، أو يمكن أن يزعم
بأنه الامام نفسه - وربما حاول المتنبي ذلك، أيضا^(٥٠) لكن ادعائه
النبوة في هذه الحالة سيكون لا معنى له إلا إن كان يأمل أن يعتبر
الامام السابع محمد بن اسماعيل، الذي كان متوقعا أن يعود بصفة
«الناطق» السابع والأخير، والد «نبي الذي يأتي بالشرعة»، والذي
بصفته المهدي سيحكم العالم بالعدل، لكن لا شيء في النصوص التي
تعاملت مع عصيان المتنبي يمكن أن يقترح هذا التفسير. والسؤال
لهذا السبب يقوم في سياق أي فرقة دينية يمكن أن يكون لزعم
النبوة معنى؟ للجابة على هذا السؤال، سندرس الآن الجزء الأول
من مناقشة المتنبي لهذه المسألة^(٥١) يكتب كمال الدين بن العديم
ما يأتي وذلك بموافقة من ياقوت: «ذكر أبو الريحان محمد بن
أحمد البروني، ونقلته من خطه . ان المتنبي لما ذكر في القصيدة التي
أولها: «كفى أراني ويك لومك ألوما..» النور الذي تظاھر لاهوتية
في ممدوحه، وقال: «أنا مبصر وأظن أني حالم» ودار على الألسن،
قالوا: قد تجل لآبي الطيب ربه» وبهذا وقع في السجن،
و«الوثاق»^(٥٢) الذي ذكره في شعره: «أيا خد الله ورد الخدود».

وقبل أن نأخذ نظرة أقرب الى القصيدة محل التساؤل، يجب
أن نضع بسرعة ملاحظة على أن البروني يبدو وكأنه يفترض
حصول حبس لشاعرنا، الأول - الذي ذكرناه قبل قليل - لا
يتصل بشكل صريح مع مزاعم بالنبوة. يبدو على أية حال، انه
بوضع هذه القصة ببساطة جنبًا الى جنب مع الأخرى التي ذكرناها
سابقا المتعلقة بفترة «نبوته» القصيرة انه يأمل للإشارة الى رابطة
بين القصصين وأساسه يمكن أن يكون بالتأكيد صحيحا، يجب أن
نضع في الاعتبار أيضا ضمن هذا السياق أن قصيدة «أيا خد الله
ورد الخدود» يفترض عموما أنها ألقت أثناء فترة سجن المتنبي
بسبب مغامرته «النبوية»^(٥٣)

القطع من القصيدة التي تم تجريم المتنبي عليها والذي
يستشهد به المتنبي يجري وفق هذا الترتيب^(٥٤):

يا أيها الملك المصطفى جوهر
من ذات ذي الملكوت اسمي من سما
نور تظاھر فيك لاهوتيه
فتكاد تعلم علم ما لن يعلم
وهم فيك اذا نطقت فصاحة
من كل عضو منك أن يتكلم

والأئمة، لكنه معروف في تقاليد الفرق الأخرى الغنوصية. من الغلاة كما يليقهم أعداؤهم بالاضطرب بسبب تاليهم للأئمة. في تقاليدهم التي تعرف عنها جيداً حالياً (والشكر في ذلك يعود إلى هانز هالم)، أن معجزة تجلي الإمام في حضرة أحد أنصاره هو شيء ممكن عموماً هناك قصص، خصوصاً عن الأمام الخامس محمد الباقر (توفي ١١٤/٧٢٢ أو ١١٧/٧٣٥ في المدينة) في كتاب «أم الكتاب» الذي في أجزائه الأكثر قدماً، يتواجد واحد من العليين الأصليين للغلاة الكوفيين، فإن محمد الباقر مصور في تجليه حيث يحول نفسه بنجاح إلى محمد وعلي، وفاعلة الحسن، والحسين، أي الفخاسي الذي يمثل جوارح الآله الأزل^(٥٠). يمكن أنه لم يحصل بالصدفة أن «الجوارح» (رغم أنها تشير إلى كلمة أخرى: الأعضاء)، تلعب دوراً مهماً في وصف المتنبي الشعري، أيضاً كل هذا بالطبع، مازال يشكل أساساً ضئيلاً لاعتبار المتنبي «غالياً» ولكن هناك أيضاً زعمه «النبوة» وكما رأينا، في كل الفرق المعتدلة ضمن الإسلام هناك مكان لنبى بعد نبي. لكن الأمر مختلف مع هؤلاء الذين يؤلهون الأئمة: فأي داعية يقوم برفع قضيتهم ويتحدث إليهم يمكن بشكل معقول أن يسمى «نبياً» وإذا نظرنا إلى تاريخ «الغلاة» نجد بالتأكيد أن الأنبياء موجودون^(٥١). وهكذا يبدو لي محتملاً أنه عندما أعلن المتنبي نفسه نبياً، فقد قام بذلك بحسب تقاليد الفرق «الغالية»، نحن نعلم أن طوائف متعددة من هذه الفرق الغنوصية، خصوصاً اتباع أسحق الأحمر (توفي ٢٨٦/٩٩٩) وابن نصير (توفي حوالي ٢٥٠/٨٦٤)، انتشروا في منطقة حلب واللاذقية، ومن حيث جغرافية الهراقة فإن كل هذه الحقائق تجد مكانها المناسب^(٥٢)، والصريون، بالطبع، مازالوا يسكنون المناطق الساحلية المحيطة باللاذقية إلى هذه الأيام. ليس في قصيدة هنا، على أية حال تصنيف شاعرنا ضمن إحدى هذه الطوائف، فالصادر لا تقدم مفتاحاً للجواب على هذا السؤال، أكثر من ذلك، قد يبدو أنه بالنسبة لشخص وهب هذا التهور وهذا الصوت، شديد المرارة، فإن من الصعب أن يكون قد ربط نفسه إلى فرقة منظمة مع قواعد ثابتة، الذي نقترحه هنا، أن ان افكارا غنوصية شيعية موجودة حوله قدمت الأساس بشكل قطعي للتعبير، وحرصت ليحاول انفاذ العالم ضمن الخطوط التي تدعو إليها هذه الدوائر. قد يخمن المرء أن المتنبي اعتبر أباً الفضل أمام مـهـه الألهي، وربما كان هذا الإحساس كمن وراء التقدير الخاطيء بشكل غريب للبروني، لكن ليست هناك رابطة واضحة بين قصيدته في أبي الفضل و«تنبيه».

سواء تم الغاء هذه المرحلة من حياة المتنبي، كما حصل بتوثبه الرسمية، أو، على العكس، أن كان لها تأثير تكويني على باقي حياته، وخصوصاً في شعره، فهذا سؤال يظل محتاجاً للدراسة في العمق. ماسينيون الذي كان أول من تطرق لهذا السؤال، كان يعامل لفكرة «أن اللهجة الفرّان والفرّان» التي تعمر العديد من قصائد المتنبي تخون الإحساس الأساسي للمبدئي

الأولية الغنوصية (القرامة)، بحسب ماسينيون) الذين هم الأكثر «معرفة» وحكمة^(٥٣)، حالياً أو الاقتراح بأنه كان هناك استمرارية ثابتة في منظومة أفكاره رغم نقلته من البروج التمردية إلى حالة انصيابية (غالباً ما كانت تمردية بالقدر نفسه). المرارة الأسبانية في روحه، التي رأها ابن فراج، تشير إلى الفقد وإلى انكشاف الأوهام، بعد أن صار غير قادر على فتح العالم الحقيقي ككفاح نبوي، فإن محاولته الأكثر نجاحاً بكثير «لاخضاع» عالم الشعر من المحتمل أنه كانت محاكاة وبدلاً بالنسبة له:

وربما كان المتنبي اعتبر سخريّة فظة لو شهد مريده المتعصب
أبو العلاء اللعري، يدعو ديوانه بطريقة ملتبسة بريئة بهـمعجز
أحمد^(٥٤).

• وللهامد هانزبريش، بروفسور اللغة العربية في لسم لغات الشرق الأدنى والعصارات، جامعة فرانك-ر. قائمة منشورات تتضمن: (1969) Dichtung und griechische poelx، «ميد الريح الشمالية» أراء في الاستعارة والمعنى المبكر للاستعارة في الشعرية العربية» (١٩٧٧)، وفي أصول الثانية حلقة مجاز 59 Studia islamic (١٩٨٤)، وهو يعمل حالياً على دراسة شاملة حول النظرية الأدبية العربية القروسطية والدراسة مترجمة عن كتاب شعر وثقافة: بدايات تقليد أدبي» من تحرير جيمس ل. كوجل

الهوامش

١ - بدلاً من قول «مسلمين» سيكون أكثر دقة استخدام تعريفات أقل مباشرة مثل «الفاصل الذين يؤمنون بالسلام»، لأن فرقاً تؤمن بوجود أنبياء، بعد محمد تعتبر غير مؤمنة بالنسبة للمباني هذه الإشكالية نفسها جعلت الأسري (٢٢٤/٩٢٥) وهو واحد من مؤسسي علم الفقه في المذهب السني، يتبادر لتسمية عسل في مسمقات الإسلاميين واختلاف الصليين، متجنباً التحيز في مسألة من يمكن له أن يسمى مسلماً. ويجب الانتباه أن التكفير غير محدد في الإسلام عندما تكون هناك شكوك تتعلق بعلاقة المسلم بربه.

٢ - انظر: أ. جي. ونسنك Concordance de la tradition (Liedens 1936 - 69)، 4.321 1-3.

٣ - مادة «هالم» في إنسكلوبيد - الإسلام، (لاين - ١٩٦٠)، وهي على أية حال، موجزة وغير مرضية، الإلهام طريق اختياري في اكتساب المعرفة - وهو للفصل عن الصوفيون - وهو يختلف بالمقارنة مع التعلل ويوصف في حد ما من قبل العالم العظيم المؤيد للصوفية الغزالي (توفي ٥٠٥/١١١٧) في فصله المعنون «شرح عجائب القلب»، في صله الأشهر «أحياء علوم الدين»، هذا المقطع محل التساؤل ترجمه للانجليزية رتشارد جي. مكاري، ص.ج، الحرة (الانتاج - يوسن ١٩٨٠)، ص ٧٨ - ٢٨١. والمؤلفون الذين كانوا غير متعاطفين مع مذهب الصوفي يتلقى المعرفة بالالهام يفضلون الحديث عن «الوساوس» والفطرات أو العكس، ويقوم بإيراد دودج في ترجمته «الفهرست» ابن النديم (كتب عام ٣٧٧/٩٨٨) بالاشارة نوعاً ما إلى هذه الممارسات باعتبارها «نوبات مرض عقلي وهوسات». انظر «فهرست ابن النديم» (بيروت ١٩٧٠)، ٤٥٠.

٤ - الفطرات، تخمى ببساطة أفكاراً فحشاً وهي لا تفترض وجود مصدر محدد، بينما تشير كلمة «موساوس» عادة إلى «هوس» و«درس» الشيطان، وهكذا يتم التشكيك بالالهام بوضع الشك في مصدره.

٥ - البرجوزية (توفي ٥٩٧/١٢٠٠ في كتابه «تلييس ايليس»، يرفض كتابات الصوفية، مستوحياً مدرسة أحمد بن حنبل (توفي ٢٤١/٨٥٥)، وذلك

بالقول أن أهل الجليل الأولين من الإسلام لم يتحدثوا عن الوساوس والخرافات. وهكذا فإن هذا يعني بالنيابة أنه انهما مصدوران غير شرعيين للتعرف، انظر، د. س. مارغليوث، ترجمة «تليس ابليس لابن الجوزي». والثقافة الإسلامية، ١٠ (١٩٦٦) ٣٥٨.

٤ - انظر مساهمة مايكل زوتكر في هذا الكتاب (للمصنوع الشعر ونوبة الذي انقطع عنه هذه الدراسة).

٥ - عن دور جبريل هذا، انظر وولفهارد هاينريش، (Arabisches und griechische Dichtung، فايسباين (١٩٦٩)، ص ٢٤ - ٣٥. أيضا كتاب شهيد الشعر العربي في البداية والنهاية في بدايات الإسلام، وعلى أية حال يمكن أن يفهم من المؤلف أنه يقترح أن جبريل استمر بكونه مصدرا للألهام بالنسبة للشعراء المسلمين الآخرين. بقدر معرفتي بالأمر، فهذه ليست بالنقطة المهمة - على الأقل في العالم العربي - الشعراء الفرس قاموا لاحقا بأحياء الفكرة وصرحوا بأن ملائكة تهمي (الملاك جبريل أو الملاك الزرادشتي ساروش) أو يلهمهم الشعر.

٦ - حول الاستخدامات المتعددة لكلمة «الشیطان» في هذا السياق، انظر: أغاز غولدنر، Abhandlungen Zur arabischen Philologie، القسم الأول (١٨٩٦) ص ٧ - ١٤.

٧ - هكذا في «رسالة التواضع والروايع»، حيث يخبر الشاعر الاندلسي ابن شهيد كيف أن تأييده أخذته إلى حيث ألهمه الجن حيث يقابل أرواح الشعراء المشهورين الآخرين.

٨ - هكذا يرد في القسم الأيسرولوجي في بداية «أصول الدين» للعالم عبدالقادر البغدادي (توفي ٤٩٦/١٠٨٢) وكذلك «أصول الدين» (استانبول ١٣٤٦/١٩٢٨)، ص ١٤ - ٨١٥.

٩ - انظر: هاينريش، Arabisch Dichtung، ص ٤٨٤٧.

١٠ - هذا المعنى الخاص للاشتقاق الفخامي لم يحصل على دراسة كافية في القواعد الموجودة، ويليام رايت، قواعد اللغة العربية، الطبعة الثالثة، المجلد الثاني، (كامبردج - ١٩٥٥) لا يقدم بذكره بشكل صريح ولكن أمثاله تحتوي مواد ذات علاقة، مثل كلمة تقوى، قدم نفسه كنبي، وتعلم حاول الحصول، أو يدعي الاعتدال، في الحالة الثانية، يقدم رايت التذييل السامي بين الحاصلات الخمسة أو البرية وبين الأدعاء، وروفلديتير فيشر. في Arabisch Grammatik (فايسباين، ١٩٢٧) ص ٨٨، يعرف معنى هذه الفئة من الفعل الفخامي على أنه «الملكاة - (Sieh Verstellen) التي تبدو أحادية الجانب كثيرا، اللغويين العرب قاموا بتعريف الجذر الاسامي على أنه «التكلف، الذي هو نفسه فعل فخامي، بمعنى أن أيضا» اقتباس شخص ماء وتصنع، إعطاء رضى الدين الأسترايادي (توفي ١٢٨٦/١٢٨٧) وهو واحد من أهم علماء النحو، يقول بدلا من ذلك فكرة الانشباب، أو سيويل المثال موضوع العمل (مثل: تطلم) تشبه - ينسب نفسه إلى فكرة (الطلم) أو بكلام آخر، يعزى إليه هذه الصفة، هذا التعريف يحتوي على التأكيد على ميزة تشييد الذاتية «اقتباس» عن «متشابه» حيث يشار إليها، انظر كتابه «شرح شافية ابن الحاجب»، تحرير محمد بن الحسن، ٤ مجلدات (بهرت ١٢٩٥-١٩٧٥) المجلد الأول ص ١٠٤ - ١٠٥.

١١ - أدب ميرام Die Renaissance، تحرير سامانيريش ركنديروف (إسطنبول ١٩٢٢)، الفصل ٦. موجود ضمن علامات تعليق marks ولذلك فهنا يفترض أنه قصد به التلميح إلى عنوان قصيدة شلي والفصل هذا نفسه يعالج موضوع الحركات المختلفة للسلط والعصيان ضد النظام العباسي التي بلغت ذروتها في الدولة الإسماعيلية في القرن التاسع (١٩٢٧).

١٢ - الدراسة الأحدث للحياة الثقافية لهذه الفترة التاريخية يمكن أن نصلها في كتاب جويل كرايمر «الطهورات» في عصر النهضة الإسلامي» (لاين، ١٩٨٦).

١٣ - برنارد لويس، «العرب في التاريخ»، ١٩٥٠، إعادة طبع، لندن ١٩٥٨. ص ٩٩، الفصل ٦. موجود ضمن علامات تعليق marks ولذلك فهنا يفترض أنه قصد به التلميح إلى عنوان قصيدة شلي والفصل هذا نفسه يعالج موضوع الحركات المختلفة للسلط والعصيان ضد النظام العباسي التي بلغت ذروتها في الدولة الإسماعيلية في القرن التاسع (١٩٨٦).

١٤ - للمتنبي واحد من الشعراء القروسطين الحرب القاتل الذين لهم دراسة بحجم كتاب في اللغة الفريجية، ريجيه بلاشير، Du live siecle de Hegire: un Poete arabe، أبو العلي، المتنبي (باريس ١٩٣٥) والعنوان الفرعي للكتاب (مقالة في تاريخ الأدب) تشير إلى الوجهة السيرة - تاريخية التي اختارها المؤلف، هناك محاولات مشابهة عديدة لمحاكاة عرب خصوصاً الدراسات الرئيسية الثلاث لعمود شاكر، عبدالوهاب عزام، ومحمد حسين، التي نشرت بالعلاقة مع الفقيه المتنبي عام ١٩٦٦ (١٣٤٤) مجرية. وقد توفي في عام ٢٥٤٠هـ) والدراسة الفقيه خصوصاً هي الطبعة الثانية من خصوصاً الدراسات لعمود شاكر، القسم الثاني، (القاهرة: ١٩٧٧) التي تحتوي سرد المؤلف وتوثيق النزاع الأدبي الذي أشعله هذا الكتاب، إضافة إلى - والأكثر أهمية - لنا - ثلاث سير قديمة وغير منشورة حتى الآن لشاعرتا صاير (توفي ٥٧١/١١٦٦)، والفقير، وهو عمل ضخم غير منته للمؤرخ العمري الفريزي (توفي ٨٤٩/١٤٤٢) قصد منه أن يعرضي على كل الأشخاص المشهورين الذين عاشوا في مصر. وهذه الأعمال الثلاثة مكتوبة في مرحلة لاحقة، لكنها تحتوي مواد من مصادر أكر غير مشاورة لنا بسبب ضياعها. ابن العديم، خصوصاً، أثبت كونه فيما جدا بسبب فائدة التفسير للإشارة، وكان مساعداً لنا جدا في بحثنا، أيضا مجموعة لنصوص قديمة ذات علاقة بالموضوع لعبد الله الجبوري، «أبو الطيب المتنبي في أثر الدارسين»، القسم الأول (بغداد، ١٩٧٧).

١٥ - في هذا التفسير، اعتمد على المبحث الأكثر جدلة لهاينز هالم، خصوصاً Die islaische Gnosis: die Shia und die Alawiten (زيوريخ ١٩٨٢) عن دور المائنان والكوفة كخاصة للفنوصية الإسلامية المبكرة، انظر ص ١٦/١٨.

١٦ - التقسيم الأكثر مشروعية حول نسب المتنبي هو الذي يقدمه النصوي والمخضف بالمتنبي أبي الحسن علي بن عيسى الرويحي (توفي ٤٣٠/١٠٢٠) الذي عرف المتنبي في شيران، ويريد، «بقيّة الطيب»، لكامل الدين بن العديم، وذلك في كتاب المتنبي، لعمود شاكر.

أشعرنا صديقنا أبو الدور بالفورث بن عبد الله الرومي، مولى العموي البغدادي قال رايت يريان أبي الطيب المتنبي يخطب أبي الحسن علي بن عيسى الرويحي، قال في أوله: «الذي أعرفه عن نسب أبي الطيب أنه: أحمد بن الحسين بن مرة بن عبد الجبار الجعفي، وكان يكتب نسبته، ورسالته عن نسب ذلك فقال إني أنزل دأما بمشاعر وقبائل من العرب، ولا أحب أن يعرفوني، خيفة أن يكون لهم في قومي ترة، ويتعجب (الرومي) وأجشرت أنا وأبو الحسن محمد بن عبيد الله الفخامي الشاعر على الجسر ببغداد وعليه من جملة السؤال رجل مكفوف قال في السلاسي هذا الكوف أخو المتنبي، فدفرت منه رسالة عن ذلك فعصفت، وانتسب هذا النسب وقال: «من هنا انقطع نسبنا»، وكان مولده (المتنبي) في الكوفة في (فخام) كندة سنة ثلاث وثلاثمائة، وأرضعته امرأة طرية من أبي عبيد الله.

هذا بالفلسفة، هو التقرير الوحيد الذي يشير إلى أخ لعتنبي وكونه شحاذاً يمكن أخذه، رغم أنه ليس بالمشروعة جداً حصل باعتباره إشارة إلى الحالة الاجتماعية للفقيه لعائلته، قاطع كندة التي قيل أن شاعرنا ولد فيه يصفه أبو الحسن بن النجار (توفي ٤٠٢/١٠١١)، مؤلف «تاريخ الكوفة» باعتباره يتألف من ثلاث آلاف منزل يسكنها السقاؤون والحياطون، وهذا الاقتباس من الكتاب الضام لاين النجار يورده أبو القاسم عبيد الله بن عبد الرحمن الأصفهاني (توفي بعد ٤١٠/١٠١٩)، في «الواضع» في مشكلات شعر المتنبي، من تحرير محمد الطاهر بن عاشور (تونس ١٩٦٨)، ص ٦ رغم أن هذا بالتأكيد غير مبالغ فيه ولا يمكن أخذه بحرفيته، فهو يعكس البيئة الاجتماعية الفخامية في القاطع ويتطابق، على الأخرى عن أن أبا العباس كان يحب عيشه من العمل سقاء، ويجب أن نلاحظ هنا أن شاكر يعتبر هذه الروايات القراءات مختارة من قبل الكتاب للشهر الحسن للتوخي (توفي ٢٨٤/٩٩٤)، الذي هو الملون عن بعض هذه الروايات والذي ينتهي إلى

العصره ، تحرير محمد محيي الدين عبدالحميد المجلد الرابع الطبعة الثانية (للقاهرة) ١٣٧٥ - ١٣٧٧/١٩٥٨، ١، ١٢٩، ويقطع ابن جني بشكل مختلف عما ما:

سعت أبا العلي يقول: إنما لقيت بالمتنبي لقرني:

أنا مفعن الذي ورب الغرائق وسم المدى وغيت الحدود
أنا في أمة... الخ.

وفي هذه القصيدة نفسها يقول أيضاً:

وما مقامي بأرض نخله إلا كغمام المسبح بين اليهود والبيت الأخير المذكور، الواردة في القصيدة في موضع أسبق، وهو بالطبع مشابه بالمعنى لبيت «صالح في ثموده والشاعر المشهور والمحبب بالمتنبي إقباله المعري (توفي ١٠٥٧/٤٤٩) في كتابه «معجزة أحمد» وهو شرح على ديوان المتنبي، يقول ابن بعض الناس ادعوا أن هذا البيت هو سبب لقيه، فيما يفضل البعض الآخر بيت صالح (استشهد به صفاء خلوصي في تحريره على ابن جني، والفسر ٢١٤،٢).

٢٤ - ر. فؤاد سزكين *Geschichte des arabischen Schrifttums* (١٩٦٧)، ٩٨، ٢، ١٠٠ - ٩٠. مجلدات حتى الآن (جلدتين ١٩٦٧)، ٩٨، ٢، ١٠٠ - ٩٠.

٢٥ - استشهد به ابن العديم، في *شواكر المتنبي*، ١٧٧، ٢، وفي «ابن عسكارة المرجع نفسه»، ٣٤٤، ٢.

٢٦ - تقليد يزعمه أبو العلاء العربي، في «رسالة الفخران» أنه سمعه: حينما سأل المتنبي عن حقيقة لقيه، فإنه كان يجيب أنه اشتق من «النبوة» أو الجزء البازن من الأرض، ولا أعرف شهادة أخرى عن هذه القصة وربما اخترعها المتنبي، الذي يعرف بالتحذير إلى حتى كلمة «نبوي»، اعتبرها بعض الفلويين مشتقة من هذا الجذر الفلوي، وهذا المعنى لُقِبَ شاعرنا سنجي «المرز والزعيم من غير».

القصيدة الثانية يستصحبها ابن العديم (شاعر، ٣٦٧، ٢ - ٢٧٨) ووصلوا إلى الزورخ والفيلسوف الشهير مسكويه (توفي ١٠٤١/٤٢١)، الذي يشير إلى أن المتنبي سئل (بعضوره على ما يبدو): «هل من تنبأت؟ قال: في الشعر. قليل قليل المعجزة، فما معجزته؟ قال: هذا البيت، ومن نكذ الدنيا على الحر أن يرى عوالم ما من صدائقه به». رغم أن هذا البيت لا يهز الفاري باعتباره نموذجاً فريداً لا يضاهي في الشعر (وهو في الواقع انتقاد لاستخدامه من النظمي لكلمة المعجزة، بدلا من كلمة اللعنة)، فإن التناقض والاحتجاج اللذين يمثلهما البيت بهما يرتان فيه بالرواية المنصبة التي يرى الشاعر فيها إلى مجتمعه المعاصر له، ولهذا فإنه ليس من دون سبب أن شاعرنا اختار هذا البيت بالذات ليؤمّن بنوع من المجاز.

٢٧ - نشرت رسالة هذا الرجل «المرووف بخلقة» والمشهور بابن الفارح (توفي بعد ١٢١١/٤٢١) مع رد المعري الأضخم بكثير، «رسالة الفخران» (انظر ص ٢٩ - ٢٨) للفترة ذات العلاقة موجودة في ص ٢٩، ٣٠، والكتات تخلف نوعاً ما عن تلك التي عند ابن العديم الذي على الأظلم يستشهد بالحقص من الناقد.

٢٨ - يبدو أن ليندا تصديقا لهذا «التاريخ» عند ابن الفارح وابن العديم فحسب. ابن أبي الأزهري (توفي بعد ٩٢٥/٣١٤) مذكور في الفهرست ولكن لا يوجد عنوان مناسب مفروض عن أصله. ثم قد تعريف الطبري من بنث الشاطبي في تحريره «رسالة الفخران» ص ٤٨، في أبو الحسن أحمد بن عبيد الله بن الحسن الفاربي (لا توجد تواريخ)، انظر الفهرست، ترجمه مروج، ١٠، ٢٢٢ الذي اعتبر بالكتات بتاريخاً حتى إيمده. ابن العديم، على أية حال، الذي زعم أنه قرأ هذا التاريخ، يقدم أبو عبد الله عبيد الله بن الحسن باعتباره اسم المؤلف، وربما كان ابن أحمد. راجع أيضاً على هذه المسألة غرايز روزنتال، «تاريخ علم التاريخ الاسلامي، الطبعة الثانية (لبن) ١٩٦٨»، ص ٣٢.

٢٩ - مسؤول كبير في الدولة ووزير لمرتبة الخليفة العباسي المتقدر. مات عام ٩٦١/٣٣٤ في عمر تسعة وثمانين.

٣٠ - في شاعر، ٢، ٦٨ - ٦٩ في عبيد الله (توفي ٢٦٣/٩١٣)، وهو ابن والده الأشهر ابن أبي شاعر طيوس (توفي ٢٨٠/٨٩٢)، انظر

بائنة شخصيات الابن في بغداد التي كانت معادية للمتنبي. التناقض الموحى في هذه الروايات هو أن والد الشاعر يظهر فيها باسم عياد، وليس الحسن. وهناك على أية حال شهادة متعلقة من هذا الاسم في قصة ضمنها الماسح محمد بن علي بن نصر الطائي (توفي ٤٣٧/١٠٤٥) في مجموعته عن روايات مشهورة عياداً عنوانها «المفاخرة» وهي تخبرنا كيف أن الشاعر الفامي (توفي ٢٩٩/١٠٠٨) قد مركزه باعتباره الشاعر المفضل في بلاط سيف الدولة الصنادي في حلب للقيام الجديد المتنبي، وكيف أنه وقد امتلا بالمهانة، سال راعيه الحماني السابق كم تقبل على ابن عياد المساق؟ (في شواكر، ٢٣٢، ٢) فريدة لصالح أصلاته، وهي نقطة لصالحه، وقد أدنى إلى اعلاط في لفظه من حين لآخر في المراجعات والمناقشات حول طريقة نقله الصحيحة، انه يعمل معنى عياد الشجر أو التفتيل، ومن الواضح أنه لقب، رغم أننا لا نعرف شيئاً عن سببه، كون الرجل يتناسب حقاً للقبيلة جعفي تزعمه رواية نقلها الحسن اللواتي نفسه الذي يفترض شاعرنا أنه على عده مثل مشاعر. لا نعرف لماذا عاش في (خطه) كهنه، ولكننا يجب أن نشير إلى أن خطة متاجر، حيث يتواجد القسم الأكبر من جعفي، كان موقعها يد موقع كدة في جانبها الغربي.

١٧ - بن فريد بن عبيد جابر بن يزيد الحماني، المفضل بن عمر الجعفي، ومحمد بن الفضل الجعفي، را، هالم، ٩٦، ٢١٤، ٢٣٥.

١٨ - المصادر هي العربي (شواكر للنتبي ٢٠٥) الاصفهاني (الوحيد ص ٦) والحسن اللواتي (شاعر ٢٥٦ - ٢٠٥).

١٩ - لويس ماسينيون في *al-mulanabbi: devant allocation de la millenaire san le siecle ismaelien* (بيروت ١٩٦٦) ١٧٠ - ١٧٦، ٥٥ - ٨٦، محمد محمد حسين، المتنبي والقرفة (رياض ١٩٨١) ٧٦ - ٨٧٢.

٢٠ - اثبتت مفردة مصبورة الواردة في «نشوار المصاهرة للحسن اللواتي» تحرير عبد الشالبي، القسم الثامن (بيروت ١٩٦٢/١٩٧٣) ١٩٨ - ٨٠ أنه تم اعتماد التفرغ من رة، الذي يظهر في كل نظائر هذه الرواية المعروفة (في حقبة الطبيعة المبركة في القسم في العلاقة في «نشوار المصاهرة»، الجزء الثمين، دمشق ١٩٣٤/١٩٣٠) ١١٨، من المحتمل أن قرأ سورة: «ويل، وريفة، وليس سورة» «شكل معين» صفاء كما قرأها شاعر. وهو يشبهها بصفاء وجعلها بذلك إلى «الشباب»، را، المتنبي ٢٢٤ - ٢٠٢، لاحظ أن «صفوة» تتضمن الرغبة المعقاة مما يطعها مرادفاً قريباً للمسورة.

٢١ - المفردة الواردة في المخطوط لا معنى لها «دهسة»، ويقترح شاعر بدلا من ذلك «دهسة» التي تشرحها القواميس بـ «معلومات غير مكتوبة».

٢٢ - القريزي، المفضل، في شاعر، ٢٤٤، ٢، هناك عدة بيانات من هذه القصيدة، ويجب أن نأخذ أني اخترت هذه الصفحة بالذات، رغم أنها شهادة متأخرة. ليس لسبب أكثر من طابعها الأدبي. الحسن اللواتي الذي قام بهذه المقابلة مع المتنبي سجل الحدث نفسه في مجموعة حكاياته (نصه ونشوار ١٩٨٨) كما يلي:

«فأما أنا فإني سألتها بالأهواز في سنة أربع وخمسين وثلاثمائة عند اجتيازها بها إلى فارس، وفي حديث طويل جرى بيننا عن معنى «النتبي» لأنني أردت أن اسمع منه هل تنبى أم لا، فأجابني بجواب مبالغ فيه، وهو أن قال: هذا أنا كان في الحادثة أوجهه الصبورة: فاستحييت أن استعفي عليه وأسكتته ورواية القريزي الأكثر أسواها ليست بالضرورة أقل أصالة ومصداقية، كما نعرف منه بعض النظر عن المادة الموجودة في «نشوار المصاهرة» فهناك أجزاء أخرى من الطوليات عن المتنبي يمكن متابعتها أثرها وصولاً إلى اللواتي. والآخر بالكتات أورد هذه القصيدة عدة مرات، لأنها مسلية ومهمة للجمهور كثيراً، وبمثل ذلك، فإنه يكون قد قام بنشر هذا الخبر في عدة اتجاهاً.

٢٣ - ابن جني الفسر «تحرير صفاء خلوصي، مجلدان حتى الآن (بغداد ١٩٨٥/١٩٨٥)، ٢٢٢، ٢. وكما يشرح ابن جني الأمر «استعاد أن يقول أنه في هذه الأبيات سمي المتنبي». المؤرخ ابن الشالبي في «مقدمة الشعر في محاسن

رونتزال ، معلم التاريخ الإسلامي «ص ٤٦٢.

٢١ - ملهوت رتر Arabische hardschriften in Anatolien und Istanbul

بشكل انتقادي، يبدو على أية حال ، أن الوحيد بشره شك صريح غالبا إلى

ملاحظات ابن جني، ليقربنا للاستنتاج أن الوحيد نفسه أو شخصا آخر

غيره قام بدمج ملاحظاته مع نص ابن جني، ودمج مثل هذا توثيقه

الإشارة إلى عمل الوحيد باعتباره «ملاحقا» في المخطوط الذي يصفه رتر

٢٢ - حاكم البلاذقي (ترنن تقريبا ٩٣٨/٩٣٨)، الذي مدحه للثني، انظر

بلاشر (Un Poete) «ص ٤٤ - ٤٥.

٢٣ - أمير أنطاكية عن ابن عمه سيف الدولة، حاكم حلب المحدثين.

٢٤ - ابن جني «الفسر» ٢٢٢.٢، النص كما هو مطبوع في هذه الطبعية

مشوه بعدد من الأخطاء الطباعية والأملائية، فنجد مثلا بدو بني

«تدو القسلس» (الأسطر ٥-) وخفية بدلا من «خفيه» ويابه بدلا من

«ما به» وجرش بدلا من «جرس» وغلب بدلا من غلب

٢٥ - من العنودان غير مذكور بالارتباط مع الفقرة الأولى التي استشهد

بها هنا، لكنها تحصل في فقرة أخرى يقتبسها ابن العديم عن معجم

الادباء ليهالوت، تحرير أحمد فريد رفاعي «الفاخرة» ١٩٣٦، ١٧،

١٥٨، الأسطر ١٢، «وعالية» في طبعة مزغولوت كما يستشهد به كارل

بيركلان، Geschichte der arabischen Literature، ص ١٨٧، أنا أميل إلى هذا التفسير، ولكن

لنجد (الأول (اليسين)، ١٩٣٦، ص ٨٧٥، أنا أميل إلى هذا التفسير، ولكن

يترجمني للمعنا، على سبيل التجربة، باعتبار أننا في النهج فيما يتعلق

باعتقادات المؤلف في هذا العمل الذي ضاع أغلبه بالنسبة لنا

٢٦ - الكلمة هي «خفي» و«الفراميس» توثيقا «بخط الرقية» أو العجل

الشوكرى، والترجمة المؤقتة «أعصاب» مؤسسة على هذا التفسير.

٢٧ - الاقتباس موجود في شاكر ٣٥٨.٢

٢٨ - انظر بلاشر، «شاعره» ص ٥٧ - ٨٤. وأن استخدمت تزمين

بلاشر لهذه الأحداث، رغم أن هناك بعض الاختلافات بين الباحثين

حولها

٢٩ - ثلاثة منها رواها المعري «رسالة الغفران» ص ٤٢٣ - ٤٢٤

الأحداث الإعجازية الثلاثة (سيفك جمل هاتج، وإشفاه جرح بالقتل

عليه، وقتل كلب عار عن بعد) للمعري أن يرى بسهولة موقف المعري

الصالح عند روايته.

٣٠ - الشاعر والفقيه الناشئ الأصغر (توفي ٣٦٥/٣٦٥ أو ٣٦٦/٣٦٦)

يروى أنه أنشأ تلك السنة حضر المثنوي مجلسه في الكوفة، وكان وقتذاك

غير مشهور ولم يكن قد عرف بلقبه. انظر ياقوت، معجم الأدباء

(الفاخرة) ٢٩٠-٢٩١، ١٢٠.

٣١ - الحسن التتويحي يروي عن لقاء مع القاضي أبو الحسن بن أم شيبان

الهامشي الكوفي بعد موت المثنوي بستين. خلال هذا اللقاء وغيره القاضي

«وقد كان للمثنوي ما خرج إلى كلب وأقام فيهم، ادعى (في البداية) أنه علوي

حسني، ثم ادعى بعد ذلك التوبة، أنه يدعي أنه علوي، أن ابن أشيد

عليه بالباش بالكتب في الدعويين» (انظر الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد،

والاقتباس هنا من الجبيري، ص ٤٢٣، هذه القصة بالذات ليست مضمخة

في كتاب التتويحي، «مشاور الحاضرة».

بإدعائه نسباً إلى علي فمن المحتمل أنه أمر أن يتم اعتباره الإمام، الحاكم

الشرعي والروحي المؤقت للعالم (مركز في معتقدات الشيعة «العقلاء» من

المحدثان يكون لعل من مركز نبي) غير أن تردد المثنوي في التقدير حول

المزاعم التي ادعاهها كما هي مصورة في هذه القصة دفعت ببعض الباحثين

ومنهج شاكر، لعدم الموافقة على هذه القصة لافتراض وجود سوا

تفسير من ناحيتهم لا حادثة شيعة غير محتمل أن شخصاً مقترراً أعصاب

وشاباً لديه إحساس بالعلمة وبطريقة ما غير متأكد إلى أي مدى أبعد

يمكنه الوصول. ويمكن أيضاً أن يكون يتصرف بنوع من الرد على

المتسمعين، والذين لا تعرف عنهم شيئاً. يجب أن نشير إلى أن ابن أم شيبان

كان قد عين قاضياً أكبر لصر وأجازاً من سورية عام ٩٤٧/٩٤٨

(انظر ابن حجر العسقلاني: ربيع العسر عن قضاة مصر، في الكندي، والولاية

والقضاة، تحرير رفوف غيست (لايدن، ١٩١٢، ص ٥٧٤، ١١.

١٠-١١)، وهو لهذا من المحتمل أنه كان قادراً على الوصول إلى سجلات

الحكمة فيما يتعلق بدعوى المثنوي، التي حصلت قبل عقد واحد قبائل

فحسب

٤٢ - النص في شاكر ٣٥٧.٢ (رقم ٢٢).

٤٣ - قرأت موهر الوثائق بدلا من موالوثائق، لمراجعة القصيدة، انظر

الديوان بتفسير الواحدي، تحرير فرديت دابريكي (برلين، ١٨٦١) ص

٨٠-٨١ (رقم ٣٠) وهي لا تحتوي كلمة «وثائق» على أية حال مقيوده ترد في

البيت ٢٦.

٤٤ - في بلاشر، «شاعره» ص ٨٣.

٤٥ - انظر الديوان ص ١٩ - ٢٠ (الآبيات ١٣ - ١٧)

٤٦ - انظر ملهول بين يموت «سركات أبي نواس»، تحرير محمد مصطفى

هدارة، «الفاخرة» (١٩٥٧) ص ١٤٤-١٤٦، مجموعة ما سمي «الكفريات»

من أشعار أبي نواس، والطائي «يتيمة» ١٨٤ - ١٨٦، مجموعة أبيات من

المثنوي «اعتقاد واغن ودين شعير».

٤٧ - الديوان ص ١٩، تعليق على البيت ٢١

٤٨ - في بلاشر، «شاعره» ص ٢٠

٤٩ - ماينز هالم، «فانيسابان» (١٩٧٨) ص ١٢٨

٥٠ - هالم، Islamic Gnosis ص ١٢٢-١٢٣.

٥١ - هالم، Islamic Gnosis، ص ٥٤ (حزمة بن عمارة، رسول

لحمد بن الصلابة المؤله) ٢٠٢٠-٢٠٢٠ (إيو الكتاب، رسول لجعفر

الصالح المؤله) ٢٠٦ (إياز بن سوسي، رسول لجعفر) ٣٠٨، (السري

الأكبر، رسول لجعفر) ٢٢٧ (محمد بن بشر، نبي موسى للكاظم المؤله)

٢٧٨ (علي بن حسين، نبي علي الهادي المؤله)، يجب ملاحظة أنه بين

«الفاخرة» الأولات ثم ادعاء نوع آخر من النبوة - أكثر عمادية وليس

موصلا بشكل صريح مع أمام مؤله - من قبل بيان بن سماعيل المهرطق

(ص ٦٠ - ٦١) ابن منصور العجلي (ص ٨٦)، والمغيرة بن سعيد (ص

٩٠) ولكن هذا يبدو أقل ارتباطاً بمسألة المثنوي

٥٢ - حول الاسحق، انظر هالم، Islamic Gnosis، ص ٢٧٨،

وحول النصيرية، انظر المرجع نفسه، ص ٢٩٧ (الشيخ الرابع للنصيرية

الفصيصي (توفي ٣٤٦/٩٥٧ - ٩٥٨/٣٥٨) الذي كان ناشطاً في

بلاد الحمدانيين، في حلب)

٥٣ - «ماسينبيون» «Motonabli, devant le siecle ismaelien».

٥٤ - أيضاً عنوان شرح المعري على «الديوان» أحمد بالطبع، يشير إلى كل

من التفسير وإلى النبي محمد ﷺ الذي كان هذا اسماً آخر له.

٥٥ - انظر هذه القصيدة موجودة في ابن العديم في شاكر ٢٦-٢٧، ٢٠٢٠، وفي

أيضاً في المقيزي، كما هي مطبوعة في شاكر ٤٩-٤٦، ٢٠٢٠، وفي

يوسف البديهي، «الصحيح المثنوي»، تحرير مصطفى السقا (الفاخرة ١٩٦٣)،

ص ٥٣-٥٥، فإن العديم يذكر أنه وجد القصيدة في نسخة من ديوان المثنوي.

ملحق

قرأت (محملاً أن المتحدث هو ابن العديم) في نسخة حصلت

عليها من شعر المثنوي، وفي مناسبة القصيدة «أبا عبد الله معاذ إني

/خفي عنك في الهيجا مقامي» (الوحيد ص ٨٤ - ٨٥) (٥٥).

أبا عبد الله معاذ: اني

خفي عنك في الهيجا مقامي

ذكرت جسمي ما طلي وأنا

نخاطر فيه بالمهج الجسم

أمتلي تأخذ النكبات منه

ويجزع من ملاقة الحما

ولو برز الزمان الى شخصاً

لخضب شعر مفرقه حسامي

وما بلغت مشيتها الليالي

ولا سارت وفي يدها زمامي

إذا امتلأت عيون الخليل مني

فويل في التيقظ والمنام

فوجدت التالي المذكوراً : قال أبوعباد معاذ بن اسماعيل اللاذقي : قدم المتنبي اللاذقية في سنة ثيف وعشرين وثلاثمائة ، وهو كما عذر ، وله قرعة الى شحمي اذنيه ، وضوى الى فأكمرته وعظمته ، لما رأيت من فصاحته وحسن سمته ، فلما تمكن الانس بيني وبينه وخلوت معه في المنزل اغتناماً لمشاهدته واقتباساً من أدبه ، وأعجبيني ما رأيته ، قلت : والله إنك لشاب خطير ، تصلح لحداثة ملك كبير . فقال لي : ويحك أتدري ما تقول ؟ فقال : أنا نبي مرسل ، فقلت أنه يهزل ثم ذكرت اني لم أحصل عليه كلمة هزل منذ عرفته قال : فقلت له : ما تقول له : ما تقول ؟ فقال : أنا نبي مرسل ، قلت له مرسل الى من ؟ قال : الى هذه الأمة الضالة المضلة . قلت : تغفل ماذا أملاها علا كما ملئت جوراً . قلت : بماذا ؟ قال : بإدراك الأرزاق والنسواب العاجل والأجل لمن أطاع وأتى وضرب الاعناق وقطع الأرزاق لمن عصى وأبى . فقلت له : إن هذا أمر عظيم منه عليك أن يظهر ؛ وعذلت على قوله ذلك ، قال بديها :

أبا عبدالاله معاذ ، إنني

خفي عنك في الهيجا مقامي

الآيات ، فقلت له . وقد ذكرت أنك نبي مرسل الى هذه الأمة ؟ أفبوحى إليك ؟ قال نعم . قلت فأت علي شيئاً من الوحي إليك ؟ فأتاني بكلام ما مر بسمعي أحسن منه ، فقلت : وكم أوحى إليك من هذا ؟ فقال منة عبة وأربع عشرة عبة ، قلت : وكم العبرة ؟

فأتى بمقدار أكبر الآي من كتاب الله . قلت : فاسمع في هذه العبر أن لك طاعة في السماء ، فما هي ؟ قال : أحبس المدرار ، لقطع أرزاق العصاة والفجار ، قلت : أتحبس من السماء مطرها ؟ قال : إي ، والذي فطرها ، أفما هي معجزة ؟ بلى والله . قال : « فإن حبست عن مكان تنظر إليه ولا تشك فيه ، هل تؤمن بي وتصدقني على ما أتيت به من ربي ؟ قلت إي والله . قال : سافعل ، ولا تسألني عن شيء بعدها حتى أتيتك بهذه المعجزة ، ولا تظهر شيئاً من هذا الأمر حتى

يظهر ، وانتظر ما وعدته من غير أن تسأله . بلى والله . فقال لي

: إذا أرسلت إليك أحد العبيد فاركب / فقال لي بعد أيام :

أتحب أن تنظر الى المعجزة التي جرى ذكرها ؟ قلت : معه ولا

تأخر ، ولا يخرج معك أحد . قلت نعم ، فلما كان بعد أيام

تفجعت السماء في يوم من أيام الشتاء ، وإذا عبده قد أقبل

فقال : يقول لك مولاي ، اركب للوعد . فبادرت بالركوب

معه ، وقلت أين ركب مولاك ؟ فقال : الى الصحراء ، ولم

يخرج مع أحد غيري واشتد وقع المطر ، فقال : يادر بنا

حتى نستكن مع من هذا المطر ، فإنه ينتظرنا بأعلى تل لا

يصيبه فيه المطر . قلت وكيف عمل ؟ أول ما بدا السحاب

الأسود وهو يتكلم بما لا فهم ، ثم أخذ السوط فأدب به في

موضع ستنظر إليه / قال : أقبل ينظر الى السماء من التل

وهو يهمهم ، والمطر مما يليه ولا قطرة منه عليه ؛ فبادرت

معه حتى نظرت اليه ، وإذا هو على تل نصف فرسخ من

البلد ، فأتيته وإذا هو عليه قائم ، ما عليه من ذلك المطر قطرة

واحدة وقد خضت في الماء الى ركبتي الفرس ، والمطر في أشد

ما يكون . ونظرت الى نحو مقتي ذراع في مثله من ذلك التل

يابس ما فيه ندى ولا قطرة مطر . فسلمت عليه ، فرد علي

وقال لي : ما تدري ؟ فقلت : أبسط يدك فإنني أشهد أنك

رسول الله ؛ فبسط يده فبايعته بيعة الإقرار بنبوته ، ثم قال

لي : ما قال هذا الخبيث لما دعا بك - يعني عبده - فشرحت ما

قال لي في الطريق لما استخبرته فقتل العبد وقال :

أي محل أرتقي أي عظيم أتقي

وكل ما خلق الله أو ما لم يخلق

محتقر في همتي ، كشجرة في مفرقي

وأخذت بيعته لاهي ، ثم صبح بعد ذلك أن البيعة عمست كل

المدينة بالشام ، وذلك بأصغر حيلة تعلمها من بعض العرب ،

وهي / مصدحة المطر - يصرف بها عن أي مكان أحب بعد أن

يحوي عليه بعضاً ، وينفث بالصدحة التي لهم ، وقد رأيت كثيراً

منه بالسكون ، وحضرموت ، والسكاسك من اليمن يفعلون هذا ،

ولا يتعاطونهم ، حتى إن أحدهم يصدح عن غنمه وإبله وبقره ،

وهو ضرب من السحر ، ورأيت لهم من السحر ، القرية من القرى

فلا يصيبها من المطر قطرة ، ويكون المطر مما يلي (الصدحة) ما

هو أعظم من هذا . وسألت المتنبي بعد ذلك : هل دخلت السكون ،

قال نعم ، والذي منها أسمعته قولي :

أمنني السكون وحضرموتا

والدتي وكنلة والسبيعا

فقلت : من ثم استفاد ما جوزه على طغام أهل الشام ؛
وجرت له أشياء بعد ذلك من الحروب والحبس ، والانتقال من
موضع الى موضع ، حتى حل عند سيف الدولة وعلا شأنه .

قصيدة النثر في الخطاب الملائكي

رشيد يحيى*
*

خاضت نازك الملائكة حرباً ضارية على قصيدة النثر. وبالرغم من كونها شاعرة تنظم في سلك التجديد الشعري، فموقفها لم يفضح عن كون صاحبته تفقحت يوماً على رياح الثقافة المعاصرة أو كتبت ردها في منتصف القرن العشرين أو الفت كتاباً كاملاً في الدفاع عن الشعر الجديد (شعر التفعيلة). بعكس ذلك وقعت الباحثة الشاعرة في سلسلة من الأخطاء والمغالطات أثارت استغراب النقاد.

الظاهرة في حدودها الموضوعية ويخطئ - عن جهل أو عن قصد - أوراق الواقع العربي بهدف قمع التجديد بكل الوسائل بما فيها تلك المستعملة في القاموس العسكري كوصف قصيدة النثر بأنها «خيانة للغة العربية وللعرب».

لن يتوقف خطاب الشاعرة عند حدود التهم بتلك النعوت، بل سيدفع بصاحبته لتمقص دور الوهي على القاريء والعارف بمصلحته. إنه موقف الردة و«النكسة» الفكرية بعد الطموح الذي عبرت عنه الشاعرة إبداعياً في قصائدها ونقدياً في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» قبل سنوات معدودة من الطبعة الأولى لكتابه المذكر والذي ضمنت دراساتها عن قصيدة النثر. تلك المقدمة التي ختمتها بتحية تحيرية قالت فيها: «وآلف تحية لشعراء الغد».

وإذا كان من الصحيح أن الشاعرة لم تعلن في مقدمتها تلك قطيعة مع التراث، واكتفت بتسمية الخروج إلى التفعيلة «تعديلاً» فإنها لم تمنع نفسها في الوقت ذاته من نقد الماضي وعناصر الجود فيه بما في ذلك القافية والوزن الغراهيدي. بيد أن نقدها لم يستشرف أفقه خارج الوزن. فحتى حين انتقدت النظرة التي تطابق بين الشعر وبين الوزن العروضي بقولها: «وكان الشعر لا يستطيع أن يكون شعراً إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل»، فإنها احتفظت بمطابقة الشعر مع طريقة التفعيلة. إذ كلماتها مجسوبة ودقيقة. ولم تقل بدل جملتها السالفة مثلاً: «وكان الشعر لا يستطيع أن يكون شعراً إن خرج على طريقة الخليل». لأن القول الأخير تحتل إقرار شعريه قصيدة النثر.

بيد أن آراء الشاعرة في «المقدمة» لم تبق حبيسة الوزن والقافية مثل دراساتها في الكتاب. ففي مقدمة الديوان عرضت على سبيل المثال لمادة الأحاسيس وأرجعت مرجعية الإبهام الشعري للحياة، كما أشارت للجانب الباطني في قصائدها حيث قالت: «عالجت فيها حالات تتعلق بالذات الباطنية أحياناً وباللا شعور أحياناً، وهي حالات لم يقف عندها الشعر العربي

لم تستطع الذائقة النقدية عند نازك الملائكة تسمية قصيدة النثر شعراً، فأعترتها «بعدة غريبة» دون أن تبحث في جذورها في الأدب العربي وفي الأساليب التاريخية التي ولدت مفهومها. قصيدة النثر في رأيها وضع طاريء حشر حشراً تحت تأثير الشعر الغربي، فهي نتاج «الروح الأوروبية المصطنعة». تجاهلت الناقدة بذلك أن هذه «الروح الأوروبية» كانت مما أظهر وطور قصيدة التفعيلة. ألم تقرأ نازك نفسها بهذا التأثير في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» معتبرة إياه تفاعلاً إيجابياً وأن روحه ليس فيها من الاصطناع شيء بل من الإصالة ما يحتفى به»^{١٤}

لم تذكر الشاعرة الأدب الأوروبي في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» إلا لتردد ردة غير محسوبة وغير محصورة نحو التراث العربي الذي عدته غنياً و«مكتنزا» وأصلاً لكل ما يحتاجه الشاعر المعاصر. هذا الموقف المتعصب للتراث دفعها للقفز بقصيدة النثر في حلبة غير متكافئة حيث تبنت نفس الخطاب الذي هوجمت به قصيدة التفعيلة في بدايتها حين ربط بينها وبين الواقع العربي في أبعاده السياسية والحضارية والدينية. وكان الشعر هو المسؤول عن التردّي العربي أو حارس «الحضارة العربية الإسلامية» من الاندثار والضياع.

لقد رفعت نازك نفس المشجب في سعيها للإطاحة بأي شرعية ممكنة لقصيدة النثر. فعدت الدعوة لقصيدة النثر دعوة ليس فيها أي «مصلحة» للأدب العربي ولا للغة العربية ولا للأمة العربية نفسها. جعل هذا الخطاب «خطورة» الدعوة لقصيدة النثر كخطورة الدعوة لصلح سياسي أو ترسيم للحدود أو تقرير للمصر. بل عدت هذه القصيدة «نكسة فكرية وحضارية يرجع بها الفكر العربي إلى الوراء قرونًا كثيرة». إنه إذن خطاب يتجاوز حدود النقد الأدبي المسؤول الذي يضع

* باحث وأكاديمي من المغرب

إلا نادرا ، فهو قد وقف نفسه على معالجة السلوك الخارجي للإنسان.

سجلت الناقدة في مقدمة ديوانها تنبؤا إيجابيا بالمستقبل، فتصورت أن هذا الشعر يقف على حافة تطور جارف عاصف وأنه سيبرز عن كافة الأساليب المتبعة بما فيها اللغة والأوزان والقوافي. ووصفت هذا التطور المتوقع بأنه سيدعم «قوة التعبير» ويوسع مجال حضور الذاتي والنفس في القصيدة. كما نظرت بإيجابية لموضوع التفاعل مع الأدب الأوروبية، بل ذهبت إلى أن الكاتب العربي لم يعد أمامه خيار آخر سوى التفاعل مع هذه الأدب إذا شاء أن يكون ابن عصره ولحظته التاريخية.

تقول نازك في ختام المقدمة «والذي اعتقدته أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستزعم قواعدها جميعا. والألفاظ ستجتاحها سريعا إلى داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها من بعد. أقول هذا اعتمادا على دراسة بليغة لشعرا المعاصر واتجاهاته. وأقول لأنه النتيجة المنطقية لأقبائنا على قراءة الأدب الأوروبية ودراسة أحدث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس. والواقع أن الذين يريدون الجمع بين الثقافة الحديثة وتقاليده الشعر القديمة، أشبه بمن يعيش اليوم بملايس القرن الأول للهجرة. ونحن بين اثنين : إما أن نتعلم النظريات ونتأثر بها ونطبقها أو لا نتعلمها إطلاقا»^(١).

عبرت نازك عن ذلك كله قبل أن تنتقل إلى معاداة «الروح الأوروبية» مبتدئة التأثير بها «خيانة» للامة. بعد هذا المنقلب ، ستنطلق للناقدة خطابا مغايرا لن تكتفي فيه باعتراف مبادئ نقدية متجاوزة ومتحجرة، بل ستنصب من نفسها وهي «الشاعرة والعروضية» كما تطلق على نفسها، زعمية للذوق العام والتلقي الجمعي وحامية له من «الخطر» الذي بدأ لها أنه يزحف نحوه ليحلتاه. لم تعد تميز في هذا الرأي بين تلقيات مختلفة وتيارات ثقافية متعددة صهرت التلقي العام في مصهر واحد، صانعة قوالب هذا المصهر من المفهوم القديم للشعر الذي ربط فيه جل القدماء بين الوزن والشعرية في القصيدة. لقد بنت نازك تصورها للشعر وضمنته قصيدة النثر على دعائم شدة منتظمها في نقطتين تنتبهما على التوالي.

١ - المتلقي والشعر :

لاحظنا في نقد الشاعرة اشارات متكررة لوضع قصيدة النثر بالانسبة لتلقيها وتأثيرها السلبي فيه. بيد أنها اشارات اشتركت كلها في فهم غير سليم لعلاقة التفاعل المحتملة بين الطرفين

١-١ - تحقيق التوقع :

لقد نفت نازك في هذا التصور أي احتمال لتصرف الجدل بين التلقي وبين النص، إن ما يجب أن يسود في العلاقة بين

الطرفين - في اعتقادها - هو المطابقة بين ما يتوقعه المتلقي وبين الميثاق أو العقد الذي يجب أن يعلن عنه النص ويكون صادقا فيه غير خارق للعرف السائد في طرائق الصوغ الأدبي. فإذا جنس الشاعر نصه بجنسية الشعر، فعليه أن يكون صادقا في ذلك، لا أن يكتب نثرا ويجنسه بالشعر. والقاريء الذي يتم خرق توقعه في هذه الحالة سيعتبر النص وتجنيسه خدعة غير مقبولة. تقول نازك : «ويفتح القاريء تلك الكتب متوهما أنه سيجد فيها قصائد كالقصائد فيها الوزن والإيقاع والقافية ، غير أنه لا يجد من ذلك شيئا وإنما يطالعها في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر، وسرعان ما يلاحظ أن الكتاب خال من أي أثر للشعر، فليس فيه لا بيت ولا شطر، وإن فلماذا كتبوا على الخلاف أنه شعر؟ تراهم يجهلون حدود الشعر؟ أم أنهم يجدون بدعة لا مسوغ لها؟»^(٢).

كان نازك تجهل أن هذا الجدل الذي يتولد بين القراءة والنص هو من مولدات غنى وتحولات الأشكال. كيف يمكن لذاكرتي المتلقي والشاعر أن تنتجا نفس النص؟ اليس التلقي الجمعي خاضعا للتطور والتغير وأنه ليس جبهة واحدة منسجمة متماسكة في رفضها مخالفة التوقعات الأدبية على مستوى التنوع الأدبي؟^(٣).

إنها تعمل بذلك على تكريس جمود الأشكال والأنماط الأدبية حين يبقى النثر نثرا والشعر شعرا. وكان امتلاك شرعية وسم النص بالشعرية وأجازته للمرور الرسمي نحو التلقي ، هو من حق نازك وحدها، الناقدة التي تقصصت في هذه الحالة دور الوصي، بل اللقيء المعزب بالسند الشرعي الذي يسمح له بتصنيف الأفعال إلى حسنة تستحق الأجر والثواب، وبدع تستوجب الناري ومزكبوها.

١-٢ - أمة المتلقي :

بما أن نازك الملائكة نصبت من نفسها وصية على المتلقي ، فإنها بذلك اعتبرت أميا جاهلا وقاصرا لا يستطيع أن يميز الشعر عن غيره، إلا إذا أرشده الشاعر لذلك أو طابق النص الأبديات التي أنفرت في المتلقي وترسبت فيه وثبتت نفسها كميادي مطلقة لا تقبل البدع والضلال والخيانة والكذب. فالشاعر ليكون صادقا في تجنيسه للنص، عليه أن «يستعمل» رصيد الشعرية الذي تملكه لفظة (شعر) في أذهان الناس. أما أن يسمح لنفسه بإبداعية تخلخل هذا الجاهز ، فعمل مرفوض شرعيا.

إنه متعلق لا يملك أي دينامية في تقبله للعمل، فيفسر مثل «الروبرت» نحو النص، إذا وجدته مطابقا لما في ذهنه، قبله ، وإذا وجدته مخالفا رفضه. المتلقي جاهل بأهم شرط في الشعر الذي هو الوزن، والشاعر مطالب بعدم استغلال هذا الجهل والامية وغفلة قاربه لتزوير نصوص تحت اسم الشعر وهي ليست كذلك. تقول الناقدة : «وكان تسمية النثر شعرا مسألة بدئية مفروغ منها. ولعل لا يخفى على أصحاب هذه الدار (تقصد دار

مجلة شعر) أن مئات القراء لا يملكون حساسة الوزن ليدركوا أن هذا نثر لا شعر حر، ومن ثم فقد كان عليها - على الأقل - أن تصدر الكتاب بمقدمة تضع فيها تبريرا يسوغ تسمية النثر شعرا، فإن ذلك يمنح القاري حريته، فإما أن يقبل أو أن يرفض^(٤).

إن القاري إذن، متلق أمي يسهل إقناعه في شرك التسمية. ألم يكن على نازك اللانكة أن تعتبر «أمية» القاري في الأوزان تحولاً في تاريخ التلقي الشعري العربي وواحداً من دواعي ظهور مفهوم قصيدة النثر؟ فلماذا لم تتقبل إذن أن يتلقى هؤلاء «النثاء» الشعر دون قرنه بحبال الوزن؟ ولماذا تعددهم عبيداً للتسمية؟ ليس لكونهم قاعدة محتملة لتحولات القصيدة الشعرية بمعنى العروض؟

هذا التصور الذي عامل المتلقي بوصفه جاهلاً وناقصاً في إدراكه الجمالي و«لا يملك حساسة الوزن»، كان تعبيرا عن إحساس نازك بوجود متلق آخر خارج «بيت الطاعة»، أما محاولة إقناعه بمعادلة الشعر الوزن والقافية والشرط والبيت، وبوجوب الانضباط لهذا المفهوم، فكان من تجليات تهافت موقف نازك من فاعلية التلقي وطبيعة الاستخدام الشعري للغة.

١-٣- تفوق التأثير الشعري:

ترى نازك أن الشعر أكثر تأثيراً من النثر من حيث إثارة المشاعر ولس القلوب، وهذا مبرر من المبررات التي استهلكها القدما واستنفدوها في مفاضلتهم بين الشعر والنثر. تطرح نازك وهي تقاضل بين الشعر والنثر بناء على الوزن أسطة كهذه: «أيهما سيهز السامعين هذا أسد؟ أيهما سيهت فيهم مقداراً من النبوة أكبر، والي أيهما سيستجيب الذوق الإنساني استجابة أرفه وأحر؟»^(٥) وتجب بوثوقية مطلقة بأن الشعر هو الذي سيققق ذلك.

أما الإجابة الفعلية عن تلك الأسطة، فيجب أن توكل لنسبية التلقي ونوعية النصوص. ولقد كان القدما أكثر تفتحا وموضوعية من نازك حين ربطوا بين التلقي وبين النص الشعري استناداً إلى مجموعة من البنيات النصية والسياقية ولم يعدوا الوزن سوى واحد منها وخاصة عند الفلاسفة والنقاد الذين زأجوا بين النظر البلاغي النقدي والنظر الفلسفي الجمالي كحسان القرطاجني، ففي هذا المدار النقدي اعتبر موضوع التأثير الشعري في المتلقي موضوعاً معقداً لا يمكن أن يتم إلا بتضافر مجموعة من البنيات والأساليب والشروط. بيد أن نازك اللانكة تردت عن هذه النقطة التراثية المضيق حتى أن التعصب الأعمى دفعها إلى تفضيل النظم على قصيدة النثر، «فما قيمة شعر جميل الصور ولكن أوزانه تتعثر بالسطقات؟ إن النظم الذي يحسن النظم أجدر بإعجابنا لو أنصفنا من شاعر لا يحسن النظم، ذلك أن الأول بصفة كونه ناعماً، قد استكمل عدة فنه حين اتقن النظم وضبط أصوله، وأما الشاعر فإنه وهو

يجهل قواعد النظم، إنما يفقد جزءاً مهماً من عدة الشاعر»^(٦).

ولو «أنصفت» نازك اللانكة وقارنت بين قصيدة التفعيلة وبين نص نثري كالنص المسرحي أو الروائي، ووجدت أن نص قصيدة التفعيلة يفتقر لمقومات العرض المسرحي والحبكة السردية، فإصلاح من كانت مستحسب؛ لكن الناقدة لم تقع في هذه الأخطاء المنهجية والمفاهيمية فحسب، بل وقعت كذلك في أخطاء أخرى تخص المكونات الشعرية للقصيدة.

٢- المكونات الشعرية للقصيدة:

من يتبع المسار النقدي لنازك اللانكة، يتأكد أن صاحبته ليست شاعرة فحسب بل ناقدة أيضاً. وكتابها «قضايا الشعر المعاصرة» يتنوع موضوعاته دليل على ذلك. هذا دون باقي كتاباتها النقدية، غير أن هذا الكمن من الكتابات وما يلتمس فيها من رغبة في الخوض في موضوعات جديدة، لا يغطي على ما ينطوي عليه من هفوات، من بينها هفوات تجتث فيها نازك اللانكة مباحث تم استنفادها منذ زمن بعيد في النقد القديم مثل الفصل بين الشعر والنثر واشتراط الوزن.

٢-١- الفصل بين الشعر والنثر:

تفصل نازك بين الشعر والنثر فصلاً قاطعاً لا نجده سوى عند بعض الفلاة من القدماء. فبعد آخرين نجد آراء متقدمة على رأي نازك، بل أكثر دقة وموضوعية. تقول نازك: «وخلاصة الرأي أن للنثر قيمته الذاتية التي تتميز عن قيمة الشعر ولا يفتني نثر عن شعر ولا شعر عن نثر، لكل حقيقته ومعناه ومكانه»^(٧).

إن أي محاولة لزجحة هذا التقسيم وتسمية «النثر» شعراً، تستعمل عند نازك خلخلة لاستقرار المفاهيم والظواهر. فمن يسمي النثر شعراً - في اعتقادها - كمن يسمي الليل نهاراً ومع أن ما تعتبره نثراً في قصيدة النثر هو شعر مثلاً يوجد في النظم كلام ليس شعراً فإن نازك لم تتقبل هذا التغير في المفاهيم.

٢-٢- أفضلية الشعر على النثر:

أرادت نازك أن تطمئن شعراء قصيدة النثر بأنهم ليسوا ضد النثر وإنما ضد خلط الأوراق وتسمية النثر شعراً، ففتلت بنفس المبرر القديم الذي هو القرآن الكريم ونشره البلاغي، ووصفت شعراء القصيدة النثرية بكونهم أصحاب مواهب وإن كانوا «يزدرون» مواهبهم بإطلاقهم صفة الشعر على نصوصهم فالأولى بهم - حسب رأيها - أن يحترموا النثر فيطلقوا على ما كتبوه اسم النثر. أو يطلقوا عليه - على الأقل - نوعاً ذات قرائن نثرية مثل «شعر منثور».

إن الإشكالية المصطنعة التي وضعتها نازك اللانكة في هذا الاطار ليست في أن يكتب الشعراء شعرهم بمعنى عن الوزن، وإنما هي إشكالية نعت أنوعاي. ماذا - مثلاً - لو أن شاعراً أطلق على قصيدة تفعيلية نعت «نثر» فبأي رد فعل كانت ستواجهه نازك؟ سيكون بالنسبة موقفاً أعنف، لأن صاحب المحاولة

سوف لن «يزدري» موهبته أول من يحترم النثر فحسب، بل سيزدري موهبة نازك غير محترم للشعر أيضاً. فالمحاولة - في لغة نازك - لن تنحصر في سرعة صورة الشعر لاصاقها بالنثر بل تتعداهما لطمس صورة الشعر وتبديلها بصورة النثر إذ الشعر أعلى مقاماً وشرقاً وجماً.

انفعال نازك يصل لدرجة تقول فيها: «لسوف يجد دعاة «قصيدة النثر» أنفسهم حيث بدأوا، فلقد استحال معنى كلمة (شعر) إلى التعبير عن النثر كما أرادوا، غير أن الشعر وجد لنفسه اسماً آخر صادقاً ينص على الوزن الذي حاولوا قتله.. ولسوف يبقى الناثرون حيث كانوا مع الناثرين»^(٨).

وهكذا تلقى الملائكة بشعرها قصيدة النثر إلى أسفل حضيض بصفة أنهم ناثرون. أما الشعراء الآخرون ففي أحسن تقويم ومكان، يشفع لهم في علو مرتبتهم أنهم آمنوا بالوزن ولم يشركوا به في عقيدة الشعر شيئاً آخر.

٢ - ٣ - الوزن شرط الشعرية :

مع أن نازك في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» نظرت بتفتح لمسألة الوزن واعتبرت «التعديل» فيه مطلباً فنياً ملحاً وأقرت بالمستقبل الذي اعتبرته سيزعزع الأوزان، فإنها في كتابها «شظايا الشعر المعاصر» أعلنت تعصباً أعمى للوزن، حتى أنها في نقاشها لقصيدة النثر، لم تفرق بين الوزن الفراهيدي والوزن التقعيلى. فأعلنت في أكثر من موضع أن الشعر لا يمكن أن ينجز شعرية دون وزن. بل أضافت لذلك القافية وجعلتها مقوماً ضرورياً للشعر. ومن أقوالها الصارخة في موضوع الوزن، قولها «ليس هناك في رأيي شعر إلا وهو موزون» إنها قولة مقنعة بتحد يتجاوز حدود الأدب العربي إلى غيره من الأدب العالمية. فلماذا إذن ميزت لغات العالم كلها بين الشعر والنثر؟ وما الفرق بين الشعر والنثر، إن لم يكن الوزن هو العنصر المميز؟^(٩)

«تحرق» الناقدة قروناً من ارتقاء الثقافة متفحرة إلى كتاب «العمدة» أو كتاب «سر الفصاحة» حيث تم اعتبار الوزن «أعظم أركان حد الشعر» ونظر إلى الفرق بين الشعر والنثر بالوزن على كل حال^(١٠). وحتى هذين الناقدين، حين أخذوا بهذا التصور فإنها انخله ضمن لغات شعوب يبنّي الشعر على أركان عديدة. أما الأدباء واللغات العالمية التي احتجت بها نازك، فهي التي أقرت الشعر خارج الوزن حين ولدت «قصيدة النثر» والشعر الحر.

لكن نازك لم تكن مستعدة للإقرار بذلك حتى لا تختل منظومتها من المواقف المهادنية للتحول الجديد في التعبير الشعري العربي. لذلك أجهت لغتها النقدية في البحث للوزن على مبررات تقيمه شرطاً لازماً في العمل الإبداعي نصاً وتلقياً، دون أن تغلق في جعل اللغة النقدية مقنعة ومتماسكة.

كيف تكون لغتها في هذا الموضوع مقنعة وهي تقول مثلاً بأن الوزن في الشعر يزيد الصور حدة، ويحتم الشاعر ويلهب

الأخيلة. لا بل إنه يعطي الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة للمهمة^(١١).

إنه تصور لم يأخذ به حتى القدماء الذين أقروا فيما يشبه الإجماع، بأن الشعر بخلاف النثر يتسم بالتقييد والحصر. وأنه موضع اضطراب يضيق على الشاعر مجال العبارة بسبب تقيده بالوزن، وأن الشاعر يكون مجبراً على مصارعة الوزن وترويضه بل على مخالفة النحوي، إذا شاء أن يفتح في اللغة فضاءاً لإبداعية متميزة.

فأين من هذا الحصر والتقييد تلك الصور الحارة المتدفقة في صلب القصيدة المولدة فيها وفي صاحبها النشوة الحية؟

٢ - ٤ - الفصل بين الشكل والمضمون:

في الفصل الذي وسعته نازك بـ: «مزالق النقد المعاصر»، حرصت على التنبيه إلى خطأ الفصل بين الشكل والمضمون وأدرجت ضمن هذا المزالق اختيار الناقد أفكار القصيدة أساساً لنقده وتأثره بميوله وأرائه الخاصة، كما حذرت مما سمته «النقد التجزيشي» أي ذلك الذي لا يعتبر القصيدة «هيكلاً فنياً مكتملاً» مفتتاً أياها إلى أبيات يدرسها منزلة عن سياقها.

ونازك وإن حذرت من مزالق الفصل بين الشكل والمضمون وتقديم أحدهما على الآخر في فصل آخر وسمته بـ: «الناقد العربي والمسؤولية اللغوية»، فإن تحذيرها ولغنتها لم يرتقيا بها إلى النظر للطرفين بصفة أنها يشكلان وحدة. لقد عرت عن تسرب صفة الفصل بين الشكل والمضمون في وعيها تعبيراً صريحاً الدلالة حين قالت: «المشكلة الأساسية في هذا المزالق: إن الكاتب يخلط بين القصيدة وموضوعها وهم شيان منفصلان»^(١٢).

إن أقصى ما وصل إليه تفكيرها في هذا المعطى، هو دعوة الناقد لعدم التطرف نحو المضمون أو نحو الشكل وأن يقف في الوسط مسيطراً على المضمون والأداة في وعي واتزان^(١٣).

نازك التي نبهت إلى كل ذلك وحذرت منه ستبقى في مزالقها وهي تعالج موضوع قصيدة النثر. وكان أول مزالقها تجريبها قصيدة محمد الماغوط «المسافر» من الشكل البصري الذي قدمها فيه صاحبها بعد أن اختار لها نظام الأسطر. ونازك التي لم تستسجع أن يكتب الشاعر في أي شكل أراد، قامت بإعادة كتابة القصيدة في شكل مسترسل كأنها فقرة نثرية عادية^(١٤). فهل كانت الشاعرة تجهل أن نظام الأسطر في قصيدة «المسافر» له قيمة فنية والدلالية؟ وهل كانت على وعي بأن العمل الذي قامت به، قد يسقطه غيرها على قصائدها أيضاً؟

لم تنتبه الشاعرة إلى أن عملها هذا سيحت الشعراء في قصيدة النثر على الانتباه إلى كون هذه القصيدة، ليس من اللازم أن تكتب في شكل قصيدة التقعيلى من حيث نظام الأسطر، بل إن كتابتها في شكل النثر المسترسل تمثل امكانية جديدة لتحرير القول الشعري ليس من الوزن فحسب، بل أيضاً من الفضاء المقيد للسطر الشعري والذي قد يكون عبئاً أحياناً في وجه تدفق

اللغة النصية وهي تبحث عن عوالم وقضايا غير محدودة وغير متوقعة، وهو ما رأيناه في «لن» لاسي الحاج.

إن الشكل ينحصر عند نازك في الوزن، والشعر الذي لا وزن له، لا شكل له في خطابها، وترتيباً على هذا الفهم جردت قصيدة النثر من الشكل وميزتها بالمضمون فقالت بلسان شعراء القصيدة النثرية: «الشعر في نظر أصحاب هذه الدعوة ليس إلا معاني من صنف معين، فيها خيال وعاطفة وصور»، ثم بالفت في هذا التخريج واستخلصت لقصيدة النثر التعريف التالي: «تجمع معان جميلة موحية فيها الاحساس بالصور».^(١٥)

هذه التعريف الذي قدمته الناقدة، خططت له تخطيطا لكي تبني على تقابلا مصطنعا اختلفت لمزيد من التنقيص من قصيدة النثر. في تقابلهما ميزت بين مفهومين الأول هو الذي يعترف بالمضمون دون الشكل، ويمثله التعريف الذي اختلفته لقصيدة النثر، أما الثاني فهو المفهوم الذي يعترف بالشكل دون المضمون. وقد نسبته «للتعريف العربي القديم» وحصرته ما نسبته للقدماء في كونهم عرفوا الشعر بأنه «الكلام الموزون المقفى»، وهذه نظرة أخرى تركي ما قلناه عن كون الشاعرة لم تستوعب فهم القدماء للشعر. لقد شطبت الشاعرة بجرعة قلم تعريفات الجاحظ وحازم وابن خلدون وغيرهم ممن قدسوا تعريفات ومفاهيم للشعر لا تحصره في الوزن وحده^(١٦). وحتى التعريف الذي نسبته للقدماء شوهرته بما يخدم مقاصدها. كان يمكن أن تنتهي إلى أن قدامة بين جعفر الذي صاغ هذا التعريف، أضاف إليه قوله: «وال على معنى»^(١٧). أي أن الكلام الموزون المقفى المنتصف بمضمون (معنى) ما، يشترط فيه أن يتفاعل مع عناصر الشكل.

ترتيباً على هذا الفهم، لا ننتظر من نازك أن تميز إشكال قصيدة النثر خارج مدارات الوزن (المحصور هنا دائماً في دائرة التحليل والتعديلات العروضية للشاعرة). ولا أن تعتبر «المضمون» مدخلا شكليا أو شكلا، ولا أن تلتفت لاشكال نصوص شعرية غير موزونة.

٢-٥ - تقصيل الوزن على المضمون:

إن الاندفاع الحماسي لنازك في تمجيد الوزن، أوقعها في مزالق فادحة أخرى. منها حشرها الصورة الشعرية ضمن المضمون. فقد ربطت في أكثر من موضع في كتابها بين المعاني والصور وجعلتها في طرف مقابل لطرف الشكل المحصور عندها في الوزن. وكل ذلك لنسف أحد الأركان الشعرية الذي أبرزته قصيدة النثر في شعريتها. مع العلم أن الصورة الشعرية نظر إليها منذ القدم بوصفها قساعية شكلية لرصد العلامات وترميزها. أي منذ أن ميز أرسطو بين الشعر وبين التاريخ، وميز العرب بين المحاكاة وبين أسلوبها وبين مادة الواقع في البلاغة وبين قوانين صياغتها شعريا.

تصورت نازك أن «المضمون» بمثابة مادة قابلة لأن توزن في ميزان المكاييل، وأنها مستقلة عن شكلها بحيث يستطيع

الشاعر والنائر أن يقدمها كل بطريقته.. الأول في قالب الوزن والثاني في الاشكال^(١٨).

وإذا تم ذلك، فالأفضلية - عندها - ستعطي للشاعر لأن للوزن «قضية» لا يمتلكها النثر. فبالنثر مهما بلغت «كمية» موضوعه من «الصور والعواطف والأخيلة»، يظل جامدا بلا روح لأن الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعرا، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية، بالمعنى الحق، إلا إذا استهيا أصابع الموسيقى، ونبض في عروقتها الوزن»^(١٩).

إن النائر في رأيها عاجز عن اللحاق بالشاعر، إذ لا يوفر له النثر «الكهرباء» ولا «التيار» السحرية. تقول نازك: «والحقيقة التي لا مفر لنا من مواجهتها، أن النائر، مهما جهد في خلق نثر تحتشد فيه الصور والمعاني، يبقى قاصرا في اللحاق بشاعر يدع ذلك المجال نفسه ولكن بكلام موزون. فالوزن في يد الشاعر قمقم سحري يرش من الألوان والصور على الأبيات المنغومة، وهيئات للنائر أن يستطيع ذلك بنثره»^(٢٠).

جملة هذه المواقف والتصورات التي أفضحت عنها نازك الملائكة تجاه قصيدة النثر، جاءت في ساحة نقدية بكر. فقد كانت قصيدة النثر في بدايتها تكونها من حيث المفهوم قبل أن تؤول في العقود الموالية إلى تجارب أكثر تعقيدا ومغامرة وانتهاكا لمجمل المعايير السائدة في خطاب الشعر.

وموقف الناقدة تجاه هذا المعطى لا يفاقمنا إذا وضعناه ضمن النسق العام لخطابها النقدي، حيث نسجل فيه منزعا بينا لتوجيه العملية الشعرية داخل لشعر لغوي وأبداعي محدود.

وكان في موقف نازك تجاه العروض وتقنين التعديلات داخل القصيدة ما يطوي على ردة فكرية ونقدية مقارنة مع الخط الساعدي الذي كانت تسير فيه قصيدة التعليلية في البدايات^(٢١). فقد رفضت نازك قصيدة التعليلية إلا إذا طبقت خطاطياتها العروضية الضيقة. أما موقفها مما سمته بالأخطاء اللغوية في الشعر ومن تساهل تجاهها، فمما ينم عن عدم فهمها لطبيعة الشعر كذلك^(٢٢).

لقد ضاقت رؤية نازك لشعراء قصيدة النثر لدرجة أنها لم تتقبل تسميتهم شعراء ولا قصائدهم شعرا. فقد أطلقت على قصيدة لحمد الماغوط اسم «خاطرة» رافضة مجيئها مقطعة على أسطر لقصيدة التعليلية. ولم تناقش عناصر التجديد والشعر في هذه القصيدة التي حملت عنوان «أغنية لباب توما». لقد حولت القصيدة إلى خاطرة مجرد أنها فقدت الوزن التعليلي. ولم «يشغف» لشعريتها نظامها من العلامات والصور والدلالات المتميزة. بل إن هذه القصيدة سببت «عاهة» يتطلب حقنها بالدواء: «إن دواء هذا أن يكتب كل نثر كما يكتب النثر، أي يملأ السطر دوتما ترك فراغات، لكي يتفرد الشعر بمزية الكتابة الشعرية، فيستقل كل سطر منه بسطر»^(٢٣). ولن يضر «شعرية النثر» - التي لا أقرب بوجودها واستبقي تحفظاتي إزاء

اسمها هذا — أن يكتب كما يكتب النثر. وإنما للتقطيع صفة ملازمة للشعر، وهو علامته الفارقة فليس لنا أن نضعها» (٢٤).

وقد عرضت الناقدة في موضع آخر من كتابها لمحمد الماغوط وليدوانه نفسه الذي منه اختارت القصيدة المذكورة أعلاه، فلم تسم الديوان ديواناً بل كتاب نثر، وسمت قصائده تاملات وخواطر (٢٥). وهذه تسميات احتفظت بها الناقدة لكي تتجنب إطلاق صفات الشعر والشاعر على قصيدة النثر وأصحابها. هؤلاء أطلقت عليهم صفات كتاب وكتاب ناشرين وناشرين. فيما ظلت تحتفظ لقصائدهم باسم «خواطر».

لقد ظل مفهوم نازك الملائكة للشعر مفهوماً ضيقاً بالرغم من كونها ناقشت في كتابها مكونات أسلوبية كال تكرار ومكونات موضوعاتية تتصل بهيكل وبناء القصيدة، إضافة إلى إبعادها النفسية والاجتماعية والتاريخية.

لكن الثابت في فكرها النقدي هو تحديد الشعر في أركان لا يتعداها وهي.

١ - اعتماداً على التفعيلة.

٢ - اعتماداً على الأشرط.

٣ - انتظام الأشرط في تقنين تعقيلي.

٤ - صحة اللغة من الأخطاء.

ومفهوم كهذا لن يتسع لطبيعة لقصيدة النثر التي لم تقيد نفسها بأي ركن من هذه الأركان بما فيها لغتها التي فتحها على التعبير اليومي وعلى اقتباس وتوظيف كلمات غير عربية.

لم تقدم نازك الملائكة نفسها شاعرة فحسب، بل ناقدة أيضاً. فإسهاماتها في النقد متنوعة، ذلك أنها نشرت في هذا الموضوع ثلاثة كتب هي: «قصائيد الشعر المعاصر» (١٦) دار الآداب بيروت ١٩٦٢، وكتاب «الصومعة والشرقة الحمراء» دراسة نقدية في شعر علي محمود طه» (١٧) دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٩ وكان هذا الكتاب في طبعته الأولى (معمد

الدراسات العربية العالية - القاهرة ١٩٦٥). قد حمل عنوان «محاضرات في شعر علي محمود طه»، وكتاب «التجزئية في المجتمع العربي» (١٨). دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٤. وجل

مواد هذه الكتب نشر متفرقا في الجلات العربية خلال الخمسينات والستينات. وضمنها دراستها حول قصيدة النثر التي نشرتها لأول مرة مجلة الآداب عدد ١٩٦٢/٤. وللناقدة دراسات عديدة لم تجمعها في كتب. من بينها دراسات في النقد المسرحي والقصصي والروائي. إضافة إلى مقدمات ستة من دواوينها. فضلا عن تعقيباتها وردودها وحواراتها.

إنها جهود نقدية لافتة للنظر مقارنة مع بعض الشعراء من مجاليها. بمن فيهم مثلا بدر شاكر السياب ويوسف الخال. ولعل هذا ما حفز بعض الدارسين إلى التعامل مع نازك بوصفها كونا شاعرة وناقدة معا (٢٦).

وإذا كانت قراءتنا لتجربة نازك النقدية اقتصرنا على ما تعلق منها بقصيدة النثر. فإلسباب منهجية تتعلّق بحصر مادة الموضوع وبموقع الشاعرة الناقدة ضمن حركة الحداثة

الشعرية ودورها في تعديل مدارات وفضاءات قصيدة هذه الحداثة. إنها التعديلات التي لا ننكر أن بقاياها مازالت راسخة في جانب من النظر النقدي العربي للشعر الآن.

الهوامش :

١ - كتبت نازك الملائكة مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» سنة ١٩٤٩ وهو تاريخ الطبعة الأولى. أما دراستها عن قصيدة النثر، فنشرت بمجلة «آداب» عدد ١٩٦٢/٤ ضمن كتابها «قصايا الشعر المعاصر» المنشور في السنة نفسها. وقد اعتمدنا في دراستنا هذه نص المقدمة بعد أن أعادت نشره مجلة «الأقلام» العراقية ضمن ملف «شائق» من إعداد الناقد العراقي جاسم الصكر. انظر مجلة الأقلام العدد ١/١٩٨٨.

٢ - قصايا الشعر المعاصر ص ٢١٢.

٣ - يلتقي رأينا هذا برأي جاسم الصكر الذي ذهب في دراسة له عن نازك للملائكة إلى القول: «ولكن نازك بل أن تتخصص قراءة أفراد هذا الجمهور. تعامل على أنه كتلة واحدة. تفتن ذخيرة القراءة وتبدلات الحساسية الشعرية معا. وذلك يجعلها ترجح فهم السيرة لنظام الشعر الحر إلى ما يكتبه الأدباء المتأفكون لهذا الشعر الذين زعموا أنه نثر جلا ينتظم التفعيلة الذي يقوم عليه. فهي لهذا الجمهور غدا ولا تنتظر أن يتطور مفهومه الشعري على المستوى التقني جراء زحمة أسلوبية كبيرة يترجها الشعر الحر ذاته من دراسة له بعنوان «نازك الملائكة والقصيدة نوى اللغائية». العدد ٤، ١٩٩٥ ص ٦٥.

٤ - قصايا الشعر المعاصر ص ٢١٥.

٥ - المرجع السابق ص ٢٢٥.

٦ - المرجع نفسه ص ٢٢٤.

٧ - المرجع نفسه ص ٢١٨.

٨ - المرجع نفسه ص ٢٢٢.

٩ - المرجع نفسه ص ٢١٩.

١٠ - المصعد ١/ ١٢٤ ورم الصحافة ص ٢٧٩.

١١ - قصايا الشعر المعاصر ص ٢٢٥.

١٢ - المرجع المذكور ص ٢٢٢.

١٣ - المرجع نفسه ص ٢٢٢.

١٤ - لأجل وضع القارئ، أمام صورة هذا التغير، نورد نص محمد الماغوط وما احدث عليه نازك من تعديلات

يقول الماغوط في قصيدته «الساقد»

فيا أمل.

ويبقى الذي يفتن كوردة صغيرة

سأودع أشياي الحزينة في ليلة ما ..

بقلم البحر

وأثر الخمرة الباردة على المشمع الزجج

وصمت الشهور الطويلة

والسوس الذي يمض دمي

هي أشياي الحزينة

سأرحل عنها بعيدا .. بعيدا

وراء المدينة الفارقة في عاري السبل والدخان

بعيدا عن المرأة المعاصرة

التي تعمل ثيابي بهاء النهر

وآلاف العيون في الظلمة

تحقق في ساقها الغريب،

وسحائها البارء، بأني دليلا ياتسا.

عن الناقدة المحطمة.

والزقاق المري كجبل من حث البعيد

انظر النص كاملا في «آثار الملائكة، للشاعر، دار العودة بيروت ص (٢٢ - ٢٥).

وقد أعادت نازك كتابة القطع بصيغة مسترسلة كما يلي: «فيا أمل. يفتن الذي يفتن كوردة معراة صغيرة، سأودع أشياي الحزينة في ليلة ما .. بقلم البحر وأثر الخمرة الباردة على المشمع الزجج وصمت الشهور الطويلة والناموس الذي يمض دمي هي أشياي الحزينة، سأرحل عنها بعيدا بعيدا، وراء المدينة الفارقة في عاري السبل والبخان بعيدا عن المرأة المعاصرة التي تنسل ثيابي بهاء النهر وآلاف العيون في الظلمة تحدد في ساقها الهزيل وسحائها البارء ياتي ذليلا

يأشأ عبر الناقطة المحطة. والزقاق اللثوي كحل من جث العبيد. انظر كتابها. ٢١٥ هـ.

ولزيد من بل عنق النص. أحدث فيه نازك بعض التعديرات كإضافة واو العطف (والذين) في سطر حشر، وقلب التفتيتين المتساغتين بعد (ل ليلة ما) إلى تفتيتي تقصر وتحديرتا في كلمت صغرة. التويلة. الحزينة. المعامرة. الخلة. مع تعديرات مختلفة في علامات الترقيم. وقد اقتضى ذلك أن نشف شبيه كل الدلالات التي في صيغة الأولى. مع الإشارة إلى أن نازك الملاكمة لم تثبت الصيغة الأصاية للنص في كتابها.

١٥ - قضايا الشعر المعاصر ص ٢٢٢. ومازال نعت قصيدة النثر يكونها قصيدة الصورة بمثابة نعت قدسي يطلق عليها خصومها. وقد كان لرفيق نازك في التأسيس بدر شاكر السياب نفس الرأي. ومع أن السياب كان دؤوبا في البحث عن تجاوز لفته ونماذج به بالاستعانة بالشعر الانجليزي. لكنه كان يضع لنفسه حدودا لا يتجاوزها. ويقول السياب في رسالة له إلى يوسف الخال. «هل قرأت ما كتبه. من البيت عن الوهبة الفردية والزئاث وعلاقتها بالشعر» يجب أن يبقى حيط يربط بين القديم والجديد. يجب أن تبقى بعض ملامح القديم في الشعر الذي سميجه جديدا. وعلى شعرنا ألا يكون مسحا غريبا في ثياب عربية أو شبه عربية انظر رسائل السياب إلى يوسف الخال مجلة «المائدة اللدنية العدد ١٢٨/١٩٩١ ص ٢٦.

ويمثل الوزن أحد تلك الملامح التي يجب الحفاظ عليها ليقى الشعر شعرا دون أن يتحول إلى مجرد صور. هذا ما نستخلصه من رسالة يبعث بها السياب لأدونيس معلقا على قصيدته «مرثية الأمل الأولى» التي تضمنت أمياتا نثرية إلى جوار أبيات تعيلية. كانت قصيدته رائقة بما احتوته من صور. لا نثر. ولكن هل غاية الشاعر أن يرى قراءه أنه قادر على الاتيان بمثلثات الصور» مجلة «شعر العدد ١٥ ص ١٤٦. وقد توسعنا في الحديث عما سميتاه بمصاطح التعويض الصوري في دراسة خصصناها لذلك.

١٦ - لأجل التذكير بهذه التعريفات نقدم بعضها. ومن بينها قوله الجاهظ العرفية إنما الشعر صناعة. وخبر من النسخ وجس من التصوير (الحيوان ١٢٢/٢). ويقول الأدبي مراعيًا في الشعر عدة اعتبارات. وليس الشعر عند أهل العظم به إلا حسن التأتى. وقرب المخذ. واختيار الكلام. ووضع الإيقاظ في مواضعها. (الفراتنة ٤٠٠/١). وعازر القراجاني وإن عرف شعرا بأنه كلام موزون مقفى (ص ١٧١ من المنهاج) فإنه اشترط فيه أن يؤثر في النفس ولحازم تعريف آخر معروف بدر في بين الشعر والتخييل وفي يقول «الشعر كلام مخيل مختل منضج من لبس العرب بزيادة التخييل إلى ذلك والتمتاع من مقدمات خفية. صابغة كانت أو كاذبة. لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخييل» (منهاج البلاغة ص ٩٠). ولأين خلدون تعريف مشهور يربط فيه بين الوزن في الشعر وعناصر بلاغية وبنائية وغرضية. يقول فيه «الشعر هو الكلام البليغ الذي على الاستعارة والأوصاف المعصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منه في غرضه ومقصده عما قبله ويعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به» (اللمعة ص ٦-٣).

١٧ - حين عرف قدامه بن جعفر الشعر بقوله «إنه قول موزون مقفى على معنى» (شرح الشعر ص ١٧). فإن ذلك يعد شرطين الأول هو وجوب النظر إلى المعنى بوصفه تشكيلا صوريا. حيث قال «إن ذلك المعنى للشعر بمنزلة المادة المتكونة والشعر فيها كالصورة» (ص ١٩). والثاني هو وجوب الإبداع في التشكيل المعنى. وفي ذلك يقول «وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان. من الرقيقة والنعمة والرفق (قول الفخض) والنفراة والبذخ والفتاعة. والدخ. والصفية (البهتان) والكلام (التبج) وغير ذلك من اللغاني الحميدة والنديمة أن يتوخى اليلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة» (ص ١٩).

هل كان قدامه بن جعفر أكثر تقدما من سارك التي حاولت توجيه الشاعر لـ «معان» عبيها دور أخرى. وهذه مجرد إشارات وتعريفات ضمن أخرى كثيرة.

١٨ - قضايا الشعر المعاصر ص ٢٢٥

١٩ - المرجع المذكور ص ٢٢٦

٢٠ - المرجع نفسه ص ٢٢٦

٢١ - خصص يوسف الخال مقالا مطولا لمراجعة كتاب نازك الملاكمة «قضايا الشعر المعاصر» وغنوه بمراسم الجمود في حركة الشعر. وقد ضمن يوسف الخال مقاله هذا وجهة نظره في مجال القضايا التي ناقشتها الملاكمة في كتابها. مثلها نقاب اختلاف أو اتفاق معها لكن موقفه منها كان على العموم موقفا اعتداليا وحادا أحيانا. حيث وصف ما ورد في الكتاب بأنه «أراء غير متزنة متمزعة خائت (حركة الشعر الحر) التي تدعي المؤلفة «اكتشافها» ومن معالجة بعض

الوضوعات معالجة خالية من الروح العلمية والإخلاص للحقيقة، وهما صفتان حارلت المؤلفة أن تقعن نفسها بأنها توخاهما في بحثها» (الحداثة في الشعر ص ٢٤). وقد تصدى يوسف الخال لأراء نازك في قصيدة النثر وأصدا إياها التزمت والسلفية والعصبية بالخاص إزاء أوروبا، مدافعا في الوقت ذاته عن مجلة «شعر» وتبنيها كقصيدة النثر. «موكدا شري المؤلفة (١٢) خلعت عنها حجاب التزمت والسلفية وعصبية النقص إزاء أوروبا والعالم المنحصر أن ليس هناك من دعوة أبديتها مجلة «شعر» لإحلال النثر محل الشعر. أو لخلط الشعر بالنثر. بل إن هناك شكلا مغررا فمعا رفا من أشكال التعبير الشعري يسمى «قصيدة النثر» حرمست مجلة «شعر» على الانفتاح عليه» (ص ٢٥).

٢٢ - تتحدث الملاكمة مثلا عن «الحرية الجديدة» التي تمنحها قصيدة التفعيلة. لكنها تحذر من أن هذه الحرية الجديدة لا تبني الخروج عما قبله الآن العربية والعروض النادرة. كالخلط بين بحر الشعر. وفي هذا الإطار انتقدت أحيانا لسعدي يوسف جمع فيها بين بحري السريع والرجز (ص ٨١). كما قدمت مثلا لقواعدها يورس الرمل والنعمة في ذلك «الشكيلة الرسمية التي على شعار هذا البحر ألا يخرج عنها «أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة والمعنى البسيط الواضح لذا الحكم أن الحرية في تنوع هذه التفعيلات. أو أطوال الأشرطة تشترط بديان أن تكون التفعيلات في الأشرطة متشابهة تمام التشابه الشاعر من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة للكرة أشطرا تجري على هذا النسق مثلا.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

ويطحي على هذا النسق حوا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد. غير خارج على القانون العرقي لبحر الرمل. جاريا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا (ص ٢٩). ونازك تتجاهل هنا إياها هذا أن الشعراء العرب - من بينهم الجاهليين - لم يطبعوا تلك السنن. وأن الذين أطاعوا هم القليلون من أحد وإن لم يطبعوا تلك كلمة كما دام ترك مطيعها وضع الشطر والوزن عن عدد من أوزانها وتفاعيلها كما لم ينضبط لحاسته الشعرية الوارثة. ومن أراء المتشددة لنازك الملاكمة. رأيها في المسؤولية اللغوية. وكحل الرأيا ربحات القضايا اللغوية يورس سلفي قومي. وقد خصصت لهذا الرأي فصلا في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» حيث ذهبت إلى أنه «ليست لغات مختلف مظاهرها إلا مرة تتعكس فيها حياة الأمة التي تتكلمها» (ص ٣٢٦). ويتحول تحمل المسؤولية اللغوية عند نازك الملاكمة في نهجا إلى نوع من النقد اللغوي الذي يتبع السقطات والهبات والأخطاء اللغوية والنحوية. وقد ظهر ذلك جليا في المناهج التي تفتيتها في كتابها «الصومعة والشرقة الحمراء» بل ذهبت في هذا الكتاب إلى وصف «ما لدى شعراء اليوم من خلط وسقط. بقرئها. بخلط الخطأ في شعر الناشئين إلى درجة أن قامت مدرسة من الشعراء تعتقد مذهب الاستهتار باللغة العربية والفرغ عن احترام قواعدها وأساليبها وكان التجديد في المنضم يتضمن تحميم القواعد القديمة القولية. وهذه اللغة تسمى النفاذ التي يتناول اللغة يتنبه على ما فيها من الخط والواجب. ناقلا رجعيلا. لا بل إننا قد لا تتورع عن اتهامها بما يجهل الأدب الحديث. والشاعر النقاد العربي» (نقلا عن كتاب نازك الملاكمة الناقدة لبحر الرضا ص ٢٦).

٢٣ - لكن يجب بعض القدماء يستحسن أن يستقل كل بيت بنفسه داخل قصيدته ولنا في تعريف ابن خلدون (ص ١٦) مثال على ذلك. بل كل من يكن بعضهم يستحسن أن يستقل كل شطر بنفسه داخل بيت؟

٢٤ - قضايا الشعر المعاصر ص ١٦١

٢٥ - المرجع نفسه ص ٢٢٤

٢٦ - وضع ألياث الحراق في «عبد الرضا على بلايوغرافيا وأمية بأعمال نازك الملاكمة» ويما تتناول أديها من مقالات ودراسات وكتب. وذلك بمحلة الإقلام العراقية (الصدور ١٢/١١ لسنة ١٩٨٧ ص ٢٢٠) و (٢٤٥) ويظهر من خلال هذه البلايوغرافيا أن الشاعر لم تكن الشعر والفق فقط. بل كتبت أيضا القصص القصيرة وروايات من السرة الذاتية. وحسب شاربيل البلايوغرافيا المذكورة. فإن ما نشرته نازك من روايات كان ديوانا للصلاة والثورة في نص الستة إلى ١٩٨٧. وآخر قصصها قصة «مقتيد لندل المقتولة» بمجلة الأدب في نفس السرة أيضا. وأخير دراستها النقدية بعنوان اللغاية في الشعر العربي المعاصر بمجلة «المصدا» الكويتية سنة ١٩٨١

ظلال ...
أكبر من البشر
وأكثر سوادا
من الزنوج.

روبرت بن وارن

توني موريسون

تحويل الظلال

إلى رومانس *



ترجمة: أسامة إسبر *

يصف إدجار آلن بو في نهاية قصة آرثر جوردون يومين الآخرين من رحلة فائقة للعادة:
٢١ آذار : خيمت ظلمة متجهمة فوقنا ثم بزغ وهج ضيء من الأعماق الزبدية للمحيط وتسلل على طول جانبي القارب . كنا على وشك الانسحاق من الدفق الأبيض الشاحب الذي استقر علينا وعلى القارب ولكنه ناب في الماء بينما هو يسقط.

٢٢ آذار : ازادت الظلمة وتخللها وهج الماء الذي كان يدفع الى الخلف من الستارة البيضاء التي كانت أمامنا. كانت طيور عملاقة بيضاء وشاحبة تطير باستمرار من خلف الستارة وكان صراخها متواصلا وهي تنحسر من مدى رؤيتنا، عندئذ تحرك نونو في قاع القارب ولكن حيث لمسناه وجدناه ميتا. اندفعنا نحو الشلال حيث انفتحت هوة لتتلقانا ثم نهض في طريقنا شكل بشري مكفّن أكثر ضخامة في بنيه في أي مخلوق بشري وكان لون جلده ناصعا كبياض الثلج.

والمجهول نوعا ما ، والذي يبرز من الضباب في نهاية الرحلة - أو على أي حال في نهاية طقس السرد . تظهر صور الستارة البيضاء والشكل البشري المكفّن، الذي له جلد بلون بياض الثلج الناصع، بعد أن يقابل المرء السواد. ويبدو أن الصورة البيضاء الأولى، متعلقة باختفاء وأمحاء الشكل الأسود الخادم والقابل للخدمة ، نونو . وهذا تصوير رمزي لبياض لا يفتقر ، يطفو على السطح في الأدب الأمريكي أينما ظهر حضور إفريقي، وغالبا ما يعثر على هذه الصور البيضاء المغلفة في نهاية السرد. وتظهر غالبا وتستدعي في ظروف خاصة كهذه وقفة. وتطالب بصخب، كما يبدو بانتباه يمنع المعنى الكامن من زجها وتكرارها وإيحائها القوي بالشلل وغياب الانسجام وبالمزق والاستتباط الخلفي.

كان بيم وپترس والمحلي نونو يبحرون في بحر دايف أبيض كالجليب «تحت مطر شاحب أبيض». يموت الرجل الأسود ويندفع القارب عبر الستارة البيضاء التي نهض خلفها عملاق أبيض. بعد ذلك لا يحدث شيء، لم تعد هناك قصة يضمن تعليق موجز شرح وخاتمة مضطربة مجمعة - يفيد أن البياض أربع المحطين ، وقتل نونو، ونقش النقش التالي على جدران المهوي التي عبرها المسافرين: «لقد نقشتها داخل التلال ونقشت انتقامي على الصخرة».

ليس هناك كاتب أمريكي، من الأوائل ، أكثر أهمية لفهم الأفريقية الأمريكية من بو. وليست هناك صورة أكثر إفصاحا من التي وصفت لتوها - الشكل الأبيض المصور، ولكن المغلق

★ كاتب ومترجم من سوريا

تحتاج صور «البياض الذي لا يخترق» الى موضوعة سياقية من أجل شرح قوتها الفائقة للعامة ونموذجها وتماسكها. ولأنها تظهر، في معظم الأحيان، في علاقة مع تمثيلات البشر السود أو الافارقة الذين هم موتى، عاجزون، أو تحت سيطرة كاملة، تبدو صور البياض الذي يعمي، كأنها تعمل تزييحا للظل الذي يرافق البياض في تعاملنا في الظل، الذي هو حضور أسود وشيبت يثير الخوف والتوق في قلوب ونصوص الادب الأمريكي. يواكب هذا الشبح الساكن - الظلمة - الذي بدأ أدبنا الأول غير قادر على تخليص نفسه منه، بالموقف المعقد والمتناقض الذي وجد فيه كتابنا الأمريكيون أنفسهم، في أثناء السنوات التأسيسية لأدب الأمة. وقد ميزت أمريكا الشابة نفسها وفهمتها على أنها تندفع نحو مستقبل من الحرية، نوع من الكرامة البشرية، اعتقد أنها لم تسبق في العالم. إن تراثنا بأكمله من التوق الكوني انهار في العبارة المدللة جيدا: الحلم الأمريكي. ورغم أن هذا الحلم المهاجر يستحق الفحص الشامل الذي حصل عليه في الأنظمة البحثية والفنون، من المهم أن نعرف أيضا، ما الذي كان هؤلاء البشر يهربون منه كما من المهم أن نعرف ما الذي كانوا يندفعون نحوه إذا كان العالم الجديد قد غذى الأحلام، ما هي حقيقة التماثل القديم التي أثارت شهيتهم؟ وكيف دأبت تلك الحقيقة تشكل عالم جديد وأحاطت به؟ لقد نظر إلى الهرب من العالم القديم إلى العالم الجديد على أنه هرب من الظلم والقيود إلى الحرية والاحتمال. ورغم أن الهرب كان أحيانا هربا من الانحراف، من مجتمع فهم على أنه أباحي بشكل غير مقبول، غير الهبي، وغير منضبط، فقد كان هروب الذين قاموا بالرحلة لأسباب غير دينية ناجما عن الحصر والقيود. كان كل ما قدمه العالم الجديد أولئك المهاجرين هو البؤس والسجن والنبذ الاجتماعي وغالبا الموت. كانت هناك أيضا مجموعة إكليريكية من الباحثين المهاجرين، الذين جاءوا ليؤسسوا مستعمرة من أجل وطن أم أو مسقط رأس وليس ضده، وبالمطعم كان هناك التجار الذين جاءوا من أجل النقود.

ومهما كانت الأسباب كانت الجاذبية تكمن في تنوع السجل الفارع، في فرصة تسع مرة واحدة في العمر، ليس من أجل أن تولد ثانية ففسب، بل أيضا من أجل أن تولد ثانية بثياب جديدة، كما حصل. قدمت الخلفية الجديدة ثيابا جديدة للذات واستطاعت هذه الفرصة الثانية أن تستفيد حتى من الأخطاء الأولى. كانت هناك في العالم الجديد رؤية مستقبل بلا حدود، جعله الحصر والسخط والغرض التي تركت في الخلف، أكثر توهجا. كان وعدا يعد بشكل بارع ويستطيع المرء أن يكتشف من خلال الحظ والصبر، الحرية، وأن يعيش على طريقة ليجعل قانون الله متجليا أو ينهض غنيا كاميرا.

يسبق الظلم الرغبة بالحرية ويولد التوق إلى قانون الله من مقت الانحراف البشري والفساد، ويستعيد البؤس والجوع

والديون صخب الثروات. وكان هناك الكثير جدا في أواخر القرنين السابع والثامن عشر لجعل الرحلة جديرة بالمجازفة. حلت مكان عادة حشي الركبة حساسة القيادة. وحلت القوة والتحكم بالمصير الشخصي مكان الضعف الذي شعر به أمام بوابات الطبقة والطائفة المنغلقة والاضطهاد الماكر. استطاع المرء أن ينتقل من الخضوع للنظام والعقاب إلى القيام بالتنظيم والمعاينة، من النبذ إلى الرتبة الاجتماعية، من ماضٍ لا نفع فيه ملزم وكريه، إلى نوع من اللاتاريخية، إلى صفحة بيضاء تنتظر أن يكتب عليها. وكان هناك الكثير الذي سيكتب: بواعث نبيلة حولت إلى قوانين وخصصت من أجل التراث القومي، وبواعث دينية، اكتسبت وتوضحت في الوطن النابذ والمنبوذ، حولت أيضا إلى قانون وخصّصت من أجل التراث.

خطت كمية الأدب التي أنتجتها الأمة الشابة تقاطعها بطريقة واحدة مع هذه المخاوف والقوى والأمال. ومن الصعب أن نقرا أدب أمريكا الفتية دون أن يصعقنا تعارضه مع تراثنا الحديث عن الحلم الأمريكي وكه هو واضح فيه غياب المزيج الخادع من الأمل والواقعية والمادية والوعود الذي يوحي به ذلك المصطلح. وبالنسبة لبشر صنعوا كثيرا من جديتهم وطاقتهم وحريتهم وبراهتهم، من المذهل كم هو قاس أدبنا الأول ومخيف وملء بالمشكلات.

نمتلك كلمات وأسماء لهذا الشبح الساكن كمثل قوطي ورومانسي وعظي وبيوريتاني. ويمكن العثور على مصادره في أدب العالم الذي غادره أولئك المهاجرون، لكن القرابة القوية بين الروح الأمريكية في القرن التاسع عشر والرومانس القوطي، لوحظت كثيرا بشكل صحيح، ما الذي يجعل بلادا فتية تنفر من فوضى أوروبا الأخلاقية والاجتماعية تدخل في نوبة رغبة ورفض وتوظف مواهبها لتنتج في بلادها، من جديد، طوبولوجيا السلوك الشيطاني التي أرادت أن تتركها خلفها؟ يبدو الجواب على هذا السؤال في غاية الوضوح: إن طريقة الاستفادة من دروس الأخطاء الأولى والكراسة السابقة هو تسجيلها من أجل منع تكرارها من خلال الكشف والتفتيح.

كان الرومانس هو الشكل الذي يمكن أن نطرح من خلاله هذه المعالجة الوقائية الأمريكية. وبعد فترة طويلة من الحركة في أوروبا بقي الرومانس التعبير المدلل لأمريكا الفتية. ما الذي كان في الرومانسية الأمريكية حتى جعلها جذابة للأمريكيين كسهل معركة يقاتلون فيه ويلتزمون ويتخيلون شياطين أخرى؟ لقد اقترح أن الرومانس هو هروب من التاريخ (وهكذا يصبح جذابا لبشر يحاولون التهرب من التاريخ الحديث). لكن حججا تجد فيه المقابلة المباشرة مع القوى التاريخية الحقيقية جدا، والاضغلة، والتناقضات التي تكمن فيها حين يجربها الكتاب، اقنعني أكثر من غيرها.

حقق الرومانس، الذي هو استكشاف للقلق المستورد من

ظلال الثقافة الأوروبية، القبول الأمن تارة، والخطير تارة أخرى، لمخاوف محددة وبشرية بشكل واضح: خوف الأمريكيين من كونهم منبوذين، من الفشل ومن الضعف من غياب الحدود ومن الطبيعة المظلمة الغنان والرباضة من أجل الهجوم وخوفهم من غياب ما يدعى بالحضارة وخوفهم من العزلة ومن الاعتداء الداخلي والخارجي، باختصار، وعيب الحرية البشرية، الشيء الذي اشتوه أكثر من أي شيء آخر، قدم الرومانس للكتاب أشياء كثيرة: قدم لهم قماشاً تاريخياً عريضاً لا قماشاً ضيقاً وغير تاريخي، الاندماج لا الهرب، كان يحتوي بالنسبة لأمريكا الفتية الطبيعة كموضوع، نسقا رمزيا، أفكارا رئيسية للبحث عن تثبيت الذات واضفاء طابع شرعي عليها، وقبل كل شيء فرصة غزو الخوف خيالياً وتهديم المخاوف العميقة الناجمة عن عدم الاحساس بالأمن. قدم الرومانس منابر للتفسير الأخلاقي وصناعة الخرافة والتسليّة الخيالية للعنف، اللامصدقية السامية والربح، بالإضافة إلى عنصر الربح الأكثر دلالة وزهوا. الظلمة بكل القيم الضمنية التي يقطتها.

ليس هناك رومانس حر مما سماه هيرمان ميلفل: «قوة السواد»، وخاصة في بلاد كان فيها سكان مقيمون، مسود مسبقا، يستطيع الخيال أن يتلاعب بهم، ومن خلال هؤلاء السكان، يمكن أن تتوضع المخاوف التاريخية والأخلاقية والميثاقية-زيقية والاجتماعية والشكالات والقطيعة. لقد افترض ويمكن أن يفترض أن السكان العبيد قدموا أنفسهم كذوات بديلة للتسامل في مشاكل الحرية البشرية وإغرائها وخداعها، كان السكان السود متوفرين للتأملات في الربح، رعب المنبوذين الأوروبيين ومقتهم للفشل والضعف والطبيعة التي بلا حدود والعزلة الولادية والاعتداء الداخلي الشر والخطيئة والجشع. بمعنى آخر، فهم هؤلاء السكان السود على أنهم قدموا أنفسهم من أجل التساملات في الحرية البشرية بمعنى يختلف عن الأفكار التجريدية عن الطاقة البشرية وحقوق الإنسان.

إن الطرق التي نقل بها القاتلون –والاجتمع الذي رباهم– الصراعات الداخلية إلى ظلمة فارغة، إلى أجساد سوداء مقيدة بشكل ملائم ومسكتة بشكل عنيف، هي موضوع رئيسي في الأدب الأمريكي، وعلى سبيل المثال كانت حقوق الإنسان مبدأ تنظيميا أسست الأمة على أرضيته وكان متصلا بالافريقية بشكل لا فكاك منه. إن تاريخه وأصله متحالفان دائما مع مفهوم إغوائها آخر: «ترابية العرق»، وكما نوه عالم الاجتماع أورلاندو باترسون يجب ألا يهملنا أن «التتوير» استطاع أن يلغي الاسترقاق، يجب أن ندمش أن لم يكن قد فعل ذلك، لم ينشأ مفهوم الحرية من فراغ، لا شيء أشاد بالحرية- هذا إن لم يكن في الحقيقة قد ابتكرها – مثل العبودية. لقد اغت العبودية السوداء الامكانيات الابداعية للبلاذ. ذلك أنه يمكن أن يعثر، في

ذلك البناء للسواد والاسترقاق، ليس على غير الحر فحسب، بل أيضا على تصور الذي ليس إنسا، وذلك من خلال التناقض الدرامي الذي خلقه لون الجلد. وكانت النتيجة ملعبا للخيال، وما نهض من الحاجات الجماعية لتسكين المخاوف الداخلية ولعلنة الاستغلال الخارجي هو افريقية امريكية – شراب مختلق من «الظلام والغربة والذعر والرغبة» التي هي امريكية بشكل فريد. (هناك أيضا بالطبع افريقية اوروبية تمتلك نظيرا في الأدب الكولونيالي).

ما أرغب أن أفحصه هو كيف أصبحت صورة الظلمة للكبوكة والمقيدة والمكبوتة والمقصوعة ذات بعد موضوعي في الأدب الأمريكي كشخصيات افريقية. أريد أن أظهر أن واجبات تلك الشخصيات، كطرد الأرواح الشريرة والتجسيد والتصوير، هي مطلوبة ومطرحة في جزء كبير من أدب البلاذ وساعدت في تشكيل الخصائص المميزة لأدب أمريكي أول.

قلت سابقا أن الهويات الثقافية تشكل أدب الأمة ويشكلها هذا الأدب في الوقت نفسه وأن ما بدا أنه في ذهن أدب الولايات المتحدة كان البناء الواعي ذاتيا، لكن الاشكالي جدا للأمريكي كرجل أبيض جديد وتشير دعوة إمرسون إلى ذلك الرجل الجديد، في الباحث الأمريكي، إلى التمتع في ذلك البناء والضرورة الواعية لتأسيس الاختلاف. لكن الكتاب الذين استجابوا لهذه الدعوة، قائلين أو رافضين، لم ينظروا إلى أوروبا ليؤسسوا مرجعا للاختلاف فحسب، كان هناك اختلاف مسرحي جدا تحت القدم. كان الكتاب قادرين على أن يستنكروا أو يحتفلوا بهوية مسبقة أو ناخذ بسرعة شكل عقدة الاختلاف العرقي قدم ذلك الاختلاف أنفاسا عميقة من الإشارة والرمز والوساطة في عملية تنظيم وفصل وتديم الهوية عبر خطوط المصلحة ذات القيمة التاريخية. وقدم لنا برنارد بيلن استقصاء فائقا للعادة عن المستوطنين الأوروبيين في عملية التحول إلى امريكيين، وأريد أن أقتبس مقطعاً طويلاً من كتابه «رحالة إلى الغرب» لأنه يؤكد النمط البارزة للشخصية الأمريكية التي كنت أصغرها.

إذا نعت إلى ويليم دنبر من خلال رسالته ويوميياته يبدو خيالاً أكثر من كونه واقعياً، يبدو مخلوقاً ابتكره دانيال فوكنا، وهو مثل الكاونيل ستين أكثر تهذيباً لكنه ليس أقل غموضاً. كان هو أيضاً، مثل الشخصية الغربية في رواية ايسالوم لاسالوم، رجلاً في بداية سن العشرين ظهر فجأة في برية الميسيسيبي ليدعي ملكية جزء كبير من الأرض ثم اختفى في الكاريبي ليعود قائداً لكتيبة للتوحش، استطاع بعملهم وحدهم، أن يبنوا عربة، حيث قبل ذلك لم يكن هناك الأشجار والترية غير الحروثة. لكنه كان أكثر تعقيداً من ستين، هذا إذا لم يكن أقل اندفاعاً في طموحاته الأولى، ولا يقل عنه بوصفه السلف الأعلى لعائلة جنوبية بارزة من عالم ثنائي عرقي عنيف يمكن أن تقود توتراته إلى جهات غربية. ذلك أن زارع البرية هذا

كان عالما استطاع فيما بعد أن يتراسل مع جيفرسون حول العلم والاستكشاف . كان مزارعا من الميسيسيبي تضمنت إسهاماته في المجتمع الفلسفي الأمريكي ، الذي اقترحه جيفرسون عضوا فيه ، اللسانيات والأيكولوجيا وعلم توازن الموائع وضواغطها وعلم المناخ وعلم الفلك ، ونشرت عن اكتشافاته الجغرافية مجلات ومصنف شهيرة ، كان مثل ستين شرخن غريبا في العالم الزراعي للميسيسيبي - كان يعرف بالسيد ويليم تماما كما عرف ستين بالكلونيل . استورد هو أيضا ، الى عالم خام نصف متوحش ، دقائق الثقافة الأوروبية . لا الشمعدانات والسجادات المكلفة بل الكتب وأجهزة مسح الأراضي من أفضل نوع وأحدث الأدوات العلمية .

كان دنير اسكتلندي الأصل ، الابن الأصغر للسير ارشيبالد دنير من موريشير . تعلم في البداية على يد مدرسين في المنزل حيث نضج اهتمامه ثم في جامعة أبريدين حيث اهتم كثيرا بالرياضيات وعلم الفلك والادب المحض . ما حدث له بعد عودته الى المنزل ، وفيما بعد في لندن ، حيث وزع مع مفكرين شيان ما دفعه ، أو قاده خارج المدينة / العاصمة الى رحلته نحو الغرب ، ليس معروفا . ولكن مهما كان باعثه ظهر دنير في نيسان من عام ١٧٧١م في سن الواحد والعشرين في فيلانديا .

كان هذا المتلهف دائما للنبالة ، هذا النتاج المثقف للتتوير الاسكتلندي ، ولثقافة لندن الرفيعة ، هذا الاديب الشاب ، المولع بالكتب ، والعالم الذي كان يكتب رسائل حول المشاكل العلمية ودعوات دين سوفيتز من أجل الحياة الفاضلة والسعيدة ، وعن وصية الله بأن البشر يجب أن يحبوا بعضهم ، كان فاقدا للاحاساس تجاه معاناة أولئك الذين خدموه . في تموز ١٧٧٦م يسجل الاستقلال المستعمرات الأمريكية عن بريطانيا ، بل قمع مؤامرة من أجل الحرية في مزرعته خطط لها ونفذها العبيد .

إن دنير ، الشاب الواسع المعرفة ، العالم ورجل الادب الاسكتلندي ، لم يكن ساديا كان نظام مزرعته مرنا وفق معايير ذلك الوقت . كسا وغذى عبيده بشكل لائق وغالبا ما كان يلين في عقوباته الأكثر حدة . ولكن على بعد ٤٠٠ ميل من مصادر الثقافة ، وحيدا على الحافة البعيدة للصحارة البريطانية ، حيث كان البقاء على قيد الحياة مراعا يومية والاستقلال الذي لا يرحم ، طريقه للحياة ، حيث القوضى والعنف والاتحال البشري أمور شائعة ، انتصر من خلال التكيف الناجح . ويسبب مشاريعه الدائمة ، وسف حيلته ، تبلت حساسيته المضغوطة بسبب سجع حياة الحدود ، وشعر داخل نفسه بحس السلطة والاستقلال ، اللذين لم يفهمهما من قبل ، شعر بقوة تدفق من سيطرته المطلقة على حيوات الآخرين وبزغ رجلا جديدا معيما ، سيد حدود ، وصاحب ملكية في عالم خام نصف متوحش .

دعوني أسلط الانتباه على بعض عناصر الصورة ، على بعض الزواجات والروابط التي حددت في قصة ويليم دنير أولا ، هناك

العلاقة التاريخية بين التتوير ومؤسسة العبودية — حقوق الانسان واسترقاقه . ثانيا لينا العلاقة بين ثقافة دنير ومشروعه في العالم الجديد . كانت الثقافة التي امتلاكها استثنائية ومصقولة : تضمنت الفكرة الأخيرة حول علم اللاهوت والعلم ، وهو جهد ربما لجعلها قابلين للتفسير بشكل متبادل ، ولجعل المصنف شهيرة . كان مثل ستين شرخن غريبا في العالم الزراعي للميسيسيبي - كان يعرف بالسيد ويليم تماما كما عرف ستين بالكلونيل . استورد هو أيضا ، الى عالم خام نصف متوحش ، دقائق الثقافة الأوروبية . لا الشمعدانات والسجادات المكلفة بل الكتب وأجهزة مسح الأراضي من أفضل نوع وأحدث الأدوات العلمية .

كان دنير اسكتلندي الأصل ، الابن الأصغر للسير ارشيبالد دنير من موريشير . تعلم في البداية على يد مدرسين في المنزل حيث نضج اهتمامه ثم في جامعة أبريدين حيث اهتم كثيرا بالرياضيات وعلم الفلك والادب المحض . ما حدث له بعد عودته الى المنزل ، وفيما بعد في لندن ، حيث وزع مع مفكرين شيان ما دفعه ، أو قاده خارج المدينة / العاصمة الى رحلته نحو الغرب ، ليس معروفا . ولكن مهما كان باعثه ظهر دنير في نيسان من عام ١٧٧١م في سن الواحد والعشرين في فيلانديا .

كان هذا المتلهف دائما للنبالة ، هذا النتاج المثقف للتتوير الاسكتلندي ، ولثقافة لندن الرفيعة ، هذا الاديب الشاب ، المولع بالكتب ، والعالم الذي كان يكتب رسائل حول المشاكل العلمية ودعوات دين سوفيتز من أجل الحياة الفاضلة والسعيدة ، وعن وصية الله بأن البشر يجب أن يحبوا بعضهم ، كان فاقدا للاحاساس تجاه معاناة أولئك الذين خدموه . في تموز ١٧٧٦م يسجل الاستقلال المستعمرات الأمريكية عن بريطانيا ، بل قمع مؤامرة من أجل الحرية في مزرعته خطط لها ونفذها العبيد .

إن دنير ، الشاب الواسع المعرفة ، العالم ورجل الادب الاسكتلندي ، لم يكن ساديا كان نظام مزرعته مرنا وفق معايير ذلك الوقت . كسا وغذى عبيده بشكل لائق وغالبا ما كان يلين في عقوباته الأكثر حدة . ولكن على بعد ٤٠٠ ميل من مصادر الثقافة ، وحيدا على الحافة البعيدة للصحارة البريطانية ، حيث كان البقاء على قيد الحياة مراعا يومية والاستقلال الذي لا يرحم ، طريقه للحياة ، حيث القوضى والعنف والاتحال البشري أمور شائعة ، انتصر من خلال التكيف الناجح . ويسبب مشاريعه الدائمة ، وسف حيلته ، تبلت حساسيته المضغوطة بسبب سجع حياة الحدود ، وشعر داخل نفسه بحس السلطة والاستقلال ، اللذين لم يفهمهما من قبل ، شعر بقوة تدفق من سيطرته المطلقة على حيوات الآخرين وبزغ رجلا جديدا معيما ، سيد حدود ، وصاحب ملكية في عالم خام نصف متوحش .

دعوني أسلط الانتباه على بعض عناصر الصورة ، على بعض الزواجات والروابط التي حددت في قصة ويليم دنير أولا ، هناك

أريد أن أقرر أن هذه الاهتمامات — الاستقلال والسلطة والاختلاف والقوة المطلقة — لم تصبح موضوعات وفرضيات رئيسية للادب الأمريكي فحسب ، بل إن كلا منها جعل ممكنا ونشطا وشكل من خلال وعي معقد وتوظيف لأفريقية مؤلفة . وهذه الأفريقية ، التي نشرت كبدائية ووحشية ، امر التي قدمت أرضية مسرحية وساحة لتطوير جوهر الهوية الأمريكي .

إن الاستقلال هو الحرية ويترجم الى الفردية التي أبدت

واحترمت كثيرا. الجدة تترجم الى الراءه ويصبح التمييز اختلافا وتشيد استراتيجيات لتحسينه. تصبح السلطة والقوة المطلقة بطول رومانسية فاتحة، رجولة ومشكلات استلام سلطة مطلقة على حيوات الآخرين. يبدو أن هذه الأخيرة تجعل كل شيء ممكنا، وقد استديعت القوة المطلقة ولعبت ضد وداخل مشهد طبيعي وذهني صور «كعالم خام نصف متوحش». لماذا نظر إليه كخام ومتوحش؟ هل لأنه مأهول بسكان محليين وليسوا بيضا؟ ربما، ولكن بالتأكيد، بسبب وجود سكان سود مقيدون وغير أحرار، متعددين ولكنهم جاهزون للخدمة، إزاءهم أصبح دبر - مثل جميع الرجال البيض - قادرا على قياس الاختلافات التي تمنح امتيازات وتمتلك امتيازات.

في النهاية تصهر الفردية مع نمط الامريكيين كمنعزلين ومغتربين وساخطين. يريد المرء أن يسأل ما الذي يقترب الامريكويون عنه؟ ما هو الشيء الذي يترأ منه الامريكويون بشكل ملح؟ عن من هم مختلفون؟ وفوق من تمارس القوة المطلقة؟ ممن انتزعت؟ ولمن منحت؟

تكم أوجبة تلك الأسئلة في حضور السكان الافارقة القوي والداعم للأنثى وهؤلاء السكان ملازمون لجميع الطرق، وليس أقلها تعريف الذات. يستطيع هذا الذكر الأبيض الجديد أن يقنع نفسه الآن بأن الوحشية هي «هناك». ضرائب السياط التي أمر بها: ٥٠٠ نفقت خمس مرات هي ٢٥٠٠ - ليست وحشية للمرء الخاصة. والانتفاضات المتكررة والخطيرة من أجل الحرية، توكيدات محيرة حول لاعقلانية السود، ومزيج دعوات دين سوفيتر وحياة عنف منظم تم تحضيره. وإذا كان الاحساس قد تبدل بما يكفي، تبقى حالة الخيام خارجية.

تشق تلك التناقضات طريقها عبر صفحات الأدب الأمريكي. كيف يمكن أن يتجل هذا بشكل آخر؟ وكما يذكرنا دومينيك لا كابر: «لم تنتج الروايات الكلاسيكية من قوى سياقية شائعة فحسب (مثل الايديولوجيات) بل تعاود أيضا العمل، على الأقل جزئيا، من خلال تلك القوى، بأسلوب نقدي وأحيانا بشكل تحويلي كامل». أما بالنسبة للثقافة فإن الحقل الخيالي والتاريخي الذي سافر فيه الكتاب الامريكويون الاوائل، صاغه حضور آخر عرقي بشكل كبير، والمقولات التي تقول العكس، ملحة أن العرق لا معنى له بالنسبة للهوية الأمريكية، هي نفسها مليئة بالاعتقالات. لا يتحدر العالم من العرقية. وإن يخلو منها، من خلال الجزم، إن فعل فرض اللاعرقية في الخطاب الأدبي هو نفسه فعل عنصري إن صب الحمض البلاغي على أصابع يد سوداء يمكن بالفعل أن يدمر البصمات لكن لا اليد. بالإضافة إلى ذلك، ماذا يحدث في فعل المحو العنيف ذاك، الخادم للذات ليدي وأصابع وبصمات الشخص الذي يقوم بالصعب؟ أنتجو من الحمض، إن الأدب نفسه يوجي بخلاف ذلك.

يشكل الحضور الاقريقي، سواء أكان ضمنيًا أم علنيًا،

تسبح الأدب الأمريكي بشكل اجباري لا فكاك منه. إنه حضور مظلم وثابت للخيال الأدبي كقوة وسيطة مرئية وغير مرئية. وحتى حين لا تكون النصوص الأمريكية عن الحضور الاقريقي أو الشخصيات أو السرد أو المصطلح، فإن الظل يرقرف في التضمين والإشارة وخط الترسيم. ولم يكن من قبيل الصدفة أو الخطأ أن السكان المهاجرين (وكثيرا من الأدب المهاجر) فهموا أمريكيتهم كتهارض مع السكان السود المقيمين. وفي الحقيقة يعمل العرق الآن كاستعارة ضرورية جدا لبناء الأمريكية بحيث ينافس النزعات العرقية العظيمة والمزائفة والمكونة طبقيًا، التي أصبحت أكثر تعودا على تفسير دينامياتها. وكاستعارة للقيام بعملية الأمركة كلها، بينما تدفن مكوناتها العنصرية الخاصة، يمكن أن يكون هذا الحضور الاقريقي شيئًا لا تستطيع أن تعيش الولايات المتحدة بدونه. ترتبط كلمة «أمريكي» بالعرق على المستوى العميق، ولتصديق شخص كأمريكي جنوبي، هو أن نقول شيئًا قليلا جدا، ونحتاج إلى صفة أبيض أو أسود أو ملون لنجعل كلامنا واضحا. إن المسألة في هذه البلاد معكوسة تماما تشير كلمة «أمريكي» إلى البياض. ويصارح الافارقة العرقية لجعل المصطلح قابلا للتطبيق على أنفسهم واصله بعد واصله بعد واصله؟

لم يمتلك الامريكويون نبالة مسرفة ومسبقة تنزع منها هوية فضيلة قومية بينما يستمنرون في اشتهاه الفسق والزرف الارستقراطي. ناقشت الأمة الأمريكية احتقارها وحسدتها بالطريقة التي اتبعها دبر وذلك من خلال تأمل، منعكس على الذات في افرقية مختلفة ومؤسرة.

وبالنسبة للمستوطنين والكتاب الامريكيين بعامة، أصبح ذلك الاقريقي الآخر وسائل للتفكير بالجسد والذهن والعماء واللفظ والجب، وقدم فرصة لممارسات في غياب القنود وحضورها، في تأمل الحرية والمعدوان، وقدم فرصا لاستكشاف علم الاخلاق وقواعد السلوك وللقيام بالتزامات العقد الاجتماعي وحمل صليب الدين واتباع تشعبات القوة.

إن قراءة ورسم خريطة الشخصيات الاقريقية في تطور أدب قومي هو مشروع جذاب وملح في آن، هذا إذا أردنا أن يصبح تاريخ ونقد أدبنا صحيحين. وجاء التماس امرسون للاستقلال الفكري كتقديم صحن فارغ يستطيع الكتاب أن يملأه بقضايا قائمة فطرية. ولا شك أن اللغة ينبغي أن تكون انجليزية لكن مضمون تلك اللغة أو موضوعها ينبغي أن يكون، بشكل متعمد، غير انجليزي ضد أوروبي، بقدر ما تتكرر بلاغيا عبادة العالم القديم وتعرف الماضي على أنه قاسد لا يمكن تبريره أو الدفاع عنه، وفي الدراسات التي كتبت حول تشكيل شخصية أمريكية وإنتاج أدب قومي صنف عدد من البؤد والبند الرئيسي الذي اضيف إلى القائمة يجب أن يكون حضورا اقريقيا. غير أمريكي، وأخذ من غير ريب. ولم تنبثق الحاجة لتأسيس الاختلاف من

قلب الخطاب، في قلب التعريف، حضور الافارقة والمنحدرين منهم.

لم يكن هذا ممكنا ولم يحصل ما حدث غالبا كان جهدا للتحدث عن هذه المسائل بفردات مصممة لتعوي الموضوع. لم ينجح هذا دائما ولم يكن التعمية مقصودا في عمل كتاب كثيرين. لكن النتيجة كانت سردا رئيسيا حدثت من أجل الافارقة والمنحدرين منهم وليس عنهم. لم يستطيع سرد المشرع أن يتعاضد مع استجابة من الشخصيات الافريقية. ومهما كانت الشعبية التي حظيت بها قصص العبيد ومهما كان قويا تأثيرها في دعاء إلغاء الاسترقاق وتحويلها للمضادين لهم، فإن سرد العبيد الخاص، حرر الراوي بطرق عديدة لكنه لم يدمر سرد السيد. كان يوسع سرد السيد أن يقوم بأي عدد من التعديلات ليبقى سليما. كان الصمت حجابا لموضوع نظام اليوم. حطمت بعض حالات الصمت وحصل بعضها مؤلفون عاشوا مع السرد التنظيمي وفي داخله. وما يهمني هو استراتيجيات صيانة الصمت واستراتيجيات تحطيمه. كيف اندمج الكتاب المسمون لأمريكا الفتية مع الشخصيات الافريقية وتخلوها وأبتكروا حضورها؟ كيف يقود التنقيب في هذه الممرات إلى تحليلات جديدة وأكثر عمقا لا تتضمنه ولكيفية احتواؤها؟

دعوني أقترح بعض الموضوعات التي تحتاج إلى استقصاء نقدي:

أولا، الشخصية الافريقية كبديل ومساعد (مدعم). كيف تمكن المقابلة الخيالية، مع الافريقية، الكتاب البيض أن يفكروا بأنفسهم؟ ما هي ديناميات صفات الافريقية المنعكسة ذاتيا؟ انتبهوا مثلا إلى الطريقة التي تستخدم بها الافريقية لتدبير حوارا بخصوص المكان الأمريكي في قصة آرثر جوردون بيم، فمن خلال استخدام الافريقية يتأمل بو المكان كوسيلة تحتوي خوفا من التعدي وغياب الحدود ولكن أيضا كوسيلة لإطلاق واستكشاف الرغبة في تخم فارغ وبلا حدود. فكروا بالطرق التي تخدم بها الافريقية لدى كتاب امريكيين آخرين (مارك توين، ميقل، وهوورن) كأداة لتنظيم الحب والخيال كدفاعات ضد التبعية النفسية للخطية واليأس. إن الافريقية هي الأداة التي تعرف الذات الأمريكية نفسها بها كذات غير مستعبدة، بل حرة، غير منفردة، بل مرغوبة، غير ضعيفة بل قوية، ليست بدون تاريخ، بل تاريخية، غير ملعونة، بل بريئة، ليست صدفة عمياء للتطور، بل انجاز تعاقبي للقدر.

الموضوع الثاني الذي يحتاج إلى انتباه نقدي هو الطريقة التي يستخدم بها مصطلح أفريقي لتأسيس الاختلاف أو فيما بعد، ليشير إلى الحدأة. نحتاج إلى شرح الطرق التي تملك فيها موضوعات محددة ومخاوف وأشكال من الوعي وعلاقات طبقية في استخدام مصطلح الافريقية: كيف يفسر حوار الشخصيات السوداء كلوحة غربية تعريبية جعلت، بشكل مدبر،

العالم القديم فصب بل من اختلاف في الجديد. ما كان مميزا في العالم الجديد هو، قبل كل شيء، انعاؤه الحرية، ثانيا حضور اللا أصرار في قلب التجربة الديمقراطية والغياب الحرج للديمقراطية وصددها وظلها وقوتها الصامتة في النشاط السياسي والفكري لبعض غير الأمريكيين. كانت اللامع المميزة لغير الأمريكيين وضعهم العبيدي والاجتماعي ولونهم. وبوسعنا تخيل أن العالم الأول كان سيدمر ذاتيا بطرق متنوعة لو أنه لم يجهز عليه. كان هؤلاء العبيد مرثيين بإفراق على عكس كثيرين في تاريخ العالم. وقد ورثوا، بين أشياء أخرى، تاريخا طويلا حول معنى اللون. ولم يحدث ببساطة أن امتلك أولئك السكان العبيد لونا مميزا، بل عنى هذا اللون شيئا ما. سمى ذلك المعنى ونشره باحثون، على الأقل، منذ تلك اللحظة في القرن الثامن عشر حين بدأ باحثون آخرون — وأحيانا الباحثون أنفسهم — باستقصاء كل من التاريخ الطبيعي وحقوق الإنسان غير القابلة للتحويل، أي الحرية البشرية.

يفترض المرء أنه لو كان الافارقة جميعا يمتلكون ثلاث أعين أو أذنا واحدة، فإن دلالة ذلك الاختلاف عن الغزاة الأوروبيين الفاتحين، لكن الأقل عددا، ستظهر أنها تملك معنى في أية حال. لا يمكن أن نطرح الأسئلة في هذا الوقت المتأخر من القرن العشرين على الطبيعة الذاتية في أضواء القيمة والمعنى على اللون. وميزة هذا النقاش هو التحالف بين أفكار استخلصت بصريا وتعبيرات لغوية. ويقود هذا إلى الطبيعة السياسية والاجتماعية للمعرفة المحصلة كما هو ظاهر في الأدب الأمريكي. والمعرفة مهما كانت دينوية ونفعية، تلعب في صور لغوية، وتشكل ممارسة ثقافية. وما يفعله الفنانون في كل مكان هو الاستجابة للثقافة والتوضيح والتفسير والتثبيت والترجمة والتحويل والنقد. ويقوم بهذا الكتاب المنخرطون في تأسيس أمة جديدة. ومهما كانت استجاباتهم الشخصية والسياسية الرسمية للتناقض الكامن في جمهورية حرة ملتزمة عميقا بالاسترقاق، كان كتاب القرن التاسع عشر متنبهين لحضور البشر السود. والأكثر أهمية هو أنهم عاطفيون. بطرق عاطفية قليلا أو كثيرا، وجهات نظرهم في ذلك الحضور الصعب.

لم ينحصر الانتباه للسكان العبيد في المقابلات الشخصية التي يمكن أن يكون الكتاب قد قاموا بها، كان نشر قصص العبيد مزدهرا في القرن التاسع عشر وكانت المصافاة والجماعات السياسية وسياسة أحزاب مختلفة وبرامج المسؤولين المنتخبين ملية بخطاب الاسترقاق والحرية. ومن كان يجهل المسألة أكثر انفجارا في الأمة كان في حالة عزلة كيف يقدر المرء أن يتحدث عن الربيع والاقتصاد والعمل والتقدم وحق الاقتراع والدين المسيحي والحدود وتشكيل ولايات جديدة والاستيطان في أراض جديدة، وعن التربية والنقل (الشحن والركاب) والحارات والجيش وتقريبا عن كل شيء تهتم به الأمة، دون أن يمتلك في

غامضة من خلال تهجئة اخترعت لجعلها مبهمة. كيف توظف ممارسات اللغة الافريقية لاثارة التوتر بين الكلام واللاكلام؟ كيف استخدمت لتأسيس عالم قابل للادراك، منقسم بين الكلام والنص، ولتدعيم الفروقات الطبقية والفكرية، وايضا لتؤكد الامتياز والقوة؟ كيف تخدم كمعلم وأداة للجنسانية غير الشرعية والخوف من الجنون والنفور ومقت الذات؟ أخيراً، يجب أن ننظر الى كيف أن مصطلح أسود – والخصاسيات التي يتضمنها – كيف من أجل القيمة الترابطية التي يعبرها للحدادة كونها أثينة رفيعة ومصقولة جداً!

ثالثاً، نحتاج الى دراسة الطرق التقنية التي استخدمت بها الشخصية الافريقية لتخطط وتدعم اختراع ومدلولات البياض. نحتاج الى دراسات تطل الاستخدام الاستراتيجي للشخصيات السوداء لتحديد الأهداف وتدعيم صفات الشخصيات البيضاء. ستكشف دراسات كهذه عملية تأسيس الآخرين من أجل معرفتهم، وعملية عرض معرفة الآخر من أجل تسهيل وتنظيم المعامع الداخلي والخارجي. ستبين دراسات كهذه العملية التي تمكن من استكشاف واختراق المرء لجسده بقناع جنسانية الآخر وفوضاه وقابليته للانجرار والسيطرة على انبعاثات الفوضى بالجهان التنظيمي للعقاب والسخاء.

رابعاً، نحتاج الى تحليل التلاعب بالسرور الافريقي (أي قصة شخص أسود، تجربة كونه مقيداً أو مبنوياً) كوسيلة للتأمل – أمانة خطيرة – في إنسانية المرء الخاصة. ستكشف تحليلات كهذه كيف يقدم تمثيل ذلك السرور، والاستيلاء عليه، فرصاً لنشأة القيود والمعاناة والتسرد وللتأمل في القدر والمصير. ستحلل كيف استخدم ذلك السرور من أجل خطاب في علم الاخلاق والشفرات الاجتماعية والكونية لعلم السلوك، وتوكيدات حول تعريفات الحضارة والعقل. سيظهر نقد من هذا النمط كيف استخدم السرور في بناء تاريخ وسياق للبياض من خلال افتراض اللا تاريخية والاسيائية للسرور.

تظهر هذه الموضوعات على السطح باستمرار حين يبدأ المرء النظر بانتباه، بدون جدول عمل مسبق مقيد وقاشي، وتبدو بالنسبة لي على أنها تقدم لأدب الامة جسداً معرفياً أكثر تعقيداً وفائدة. ويمكن أن يوضح هذا مثالان: رواية امريكية رئيسية هي في الوقت نفسه مصدر للرومانس ونقد له كنوع أدبي، الآخر هو انجاز الوعد الذي قمت به مبكراً حول العودة الى صور بو البيضاء الساكنة.

إذا أضفنا الى قراءتنا لرواية هكليري فن ووسنهاما وخلصنا من قبضة العنارات الوجدانية حول الرحيل الفائق السرعة الى الأرض، آلهة النهر، والبراءة الأساسية للأمريكية، فإن ركزنا على نقدها المقتي والقتالي، لأمريكا الكائنة قبل الحرب، فإنها تبدو رواية أخرى أكثر امتلاء، وتصبح عملاً مقدداً أكثر

جمالاً يلقي كثيراً من الضوء على بعض المشكلات التي طرحها، من خلال قراءات تقليدية خجولة جداً، لم تتوقف عند مدلولات الحضور الافريقي في مركزها. نفهم أن نقد الطبقة والعرق، على مستوى ما، هو هناك رغم أنه منقح أو مدعم بالفكاهة والسناجدة. وبسبب دمج الفكاهة والمغامرة ووجهة نظر الساذج، فإن قراء مارك توين أحرار في طرد النقد والصفات الخلافية للرواية. وفي التركيز على احتفالها بالبراءة الذكية ويعبرون، بالتالي عن استياء مهذب حيال الموقف العنصري الظاهر الذي تدعّمه. فقد النقد الأولي (أعادة التقييم في الخمسينات التي أدت الى تنصيب هكليري فن كرواية عظيمة) أو طرد النزاع الاجتماعي في ذلك العصر لأنه يستوعب، على ما يبدو، الافتراضات الايديولوجية لمجتمعه وثقافته، لأن صوت طفل بلا موقع، هو الذي يسرده ويسيطر عليه بنظرته، طفل من الخارج، هامشي، حوله مجتمع الطبقة الوسطى، الذي يمثله والذي يبدو أنه يصده أبداً، الى غير، ولأن الرواية تموه نفسها ببنية الحكاية الطويلة الساخرة والكوميديّة والقائمة على المبالغات.

ينقش مارك توين، في الفتى هك، الذكي في الشارع، الذي لم تقسه التطلعات الرجوازية والعنف والضعف، نقداً للاسترقاق وللاعتماد الطبقة الوسطى الزائفة، مقاومة لفقدان عدن وصعوبة التحول الى (فرد اجتماعي). على أية حال، إن الامة لاصراع هك هي الرنجي جيم ومن الضروري بشكل مطلق (لأسباب حاولت ايضاحها سابقاً) أن مصطلح رنجي لا يفصل عن تفكير هك حول من هو وماذا هو، أو بشكل أكثر دقة، لا يمكن فصله. والجدل الدائر حول عظمة رواية هكليري فن أو قربها من العظمة كرواية امريكية (أو حتى عالمية) موجود لأنه يمنع فحصاً قريباً للعلاقة بين الاسترقاق والحرية. لنمو هك وقابلية جيم للخدمة داخله، وحتى لعدم قدرة مارك توين على مواصلة استكشاف الرحلة لان له أرض جديدة. لقد ركز الجدل النقدي على انهيار ما يدعى بالنهاية المهلكة للرواية. قيل إن النهاية بارعة تعيد توم سوير الى خشية المسرح الرئيسية حيث يجب أن يكون. أو أنها لعب متائق بمخاطر الرومانس وحدوده. أو إنها نهاية حزينة ومشوشة لكتاب مؤلف فقد اتجاه السرور بعد فترة حصار طويلة وغير التركيز الجدي البالغ منتقلا الى قصة طفل بسبب قرفة. أو أن النهاية هي تجربة تعلم قيمة لجيم هك (ينبغي أن نكون نحن وهم مقتنين حيالها). والشيء الذي لم يركز عليه هو أنه ليست هناك طريقة لهك كي ينضج ويصبح كائناً بشرياً اخلاقياً في أمريكا بدون جيم وذلك بسبب حدود الرواية. إن تحرير جيم والسماح له بدخول نهر أوهايو يعود الى أرض حرة، سيعني التخلي عن المقدمة المنطقية للكتاب كله. لا هك ولا مارك توين يستطيعان أن يسمحا – بالمعنى الخيالي –

الادعاءات تجاه طبقة المزارعين ، للتقنيات الأدبية الشائعة في الأدب الأمريكي، من أجل تصنيع الآخر: تغريب اللغة، التكثيف المجازي، استراتيجيات التحويل إلى فنتش، اقتصاد النمط الاعاقة الاستيعابية، الاستراتيجيات المولفة لحماية هوية شخصياته (وقرائه)، لكن ثمة منزلقات لا يمكن تدبر أمرها: قيل إن العبد الأسود جوبيتر جلد سيده في قصة الخنفساء الذهبية والعبد الأسود بومبي يحاكم صامتا التصرفات الغريبة لسيدته في قصة مقالة بلاكود. وينخرط بيم في أكل لحم البشر قيل أن يقابل المتوحشين السود، وحين يهرب منهم، ويشهد موت رجل أسود، يندفع نحو صمت بياض عبي لا يمكن اختراقه.

نذكر بقتصر أخرى في نهاية رحلات أدبية إلى الفضاء الممنوع للظلمة. هل تركنا رواية فوكنر، أبسالوم أبسالوم، بعد بحثنا للرجاء عن الدم الأفريقي المخبر، مع صورة كهذه للتلج واستئصال العرق؟ ليس تماما. ينظر شريف Shreve إلى نفسه كوارث لدم الآلهة الأفارقة ، والتلج ، على ما يبدو هو أرض خراب البياض الذي لا معنى له وغير القابل للسبر؟ إن قدر هاري وموت الحلم في أفريقيا منجسواي ، مركزان على قمة الجبل العظيمة، المرتفعة والبيضاء بشكل لا يصدق تحت الشمس في تلج كلينمنجارو. تنتهي من يملك ولا يملك بصورة زورق أبيض. يبدأ ولیم ستايرن رحلة نات ترين وينتهي ببناء من الرخام أبيض وعائمه، بلا نوافذ وبدون باب وغير متناسق. أما في كتاب ملك المطر هندرسون تنتهي سيل بيلو رحلة البطل من وإلى أفريقياء الفانتازية على الجليد، الأراضي الخراب البيضاء والمتجمدة. يرقص هندرسون ويصرخ فوق البياض المتجمد حاملا طفلا أفريقيا بين ذراعيه وروح ملك أسود في متاعه. كان رجلا أبيض جديدا في أرض مكتشفة حديثا - يقفز ، ينط، ويشعر بوخز البرد فوق البياض المحض للصمت القطبي الرمادي.

إذا تتبعنا الطبيعة ذات الانعكاس الذاتي لهذه المقابلات مع الأفريقية فإنها تتوضح: يمكن أن تكون صور السود شريرة ووقائفة، متبردة ومسامحة، مفيدة ومرغوبة - جميع الصفات المناقضة ذاتيا لذات. البياض وحده ساكن، بلا معنى، لا يسبر، تافه، متجمد، محجب، مغطى بالسائير، معقوت، بلا حس ولا يعرف الصفح. أو هذا ما يبدو أن كتابنا يقولونه.

● نص محاضرة للرواية الأمريكية السوداء توني موريسون الحائزة على جائزة نوبل. أقيمت المحاضرة في جامعة برنستون، ثم حررت ونشرت في الكتاب الذي يحمل العنوان التالي

Playing in The Dark
Whiteness and The Literary Imagination.

بتحرير جيم. لأن هذا سيفجر الولع من مرساته. وهكذا تصبح النهاية المهلكة تاجيلا مدروسا لهرب ضروري تقوم به شخصية أفريقية غير حرة بالضرورة لأن الحرية لا تمتلك معنى، بالنسبة لهلك أو للنص، بدون شبح الاسترقاق وعقار الفردية ومحك القوة المطلقة فوق حياة آخر، وبدون حضور عيد أسود موقع ومحدد ومكون ومتحول. تخاطب الرواية في كل نقطة من صرحها البنائي جسد العبد وشخصيته وترتفع فوقهما في كل شق: طريقته في الحديث، أي هوى شرعي أو غير شرعي يقع فريسة له، أي ألم يقدر أن يتحمل، أية حدود لمعاناته في حال وجودها، أية امكانيات هناك للصفيح والشفقة والحب. يفاجننا شيخان في الرواية، مستودع الحب والشفقة الذي بلا حدود، الذي يكنه الإنسان الأسود، على ما يبدو لصديقه الأبيض ولأسياده البيض، واقتراضه أن البيض هم بالفعل ما يقولونه عن أنفسهم: متفوقون وبالفن. إن تصوير جيم بالآخر المرئي يمكن أن يقرأ على أنه توق البيض للصفيح والحب ولكن التوق لا يصبح ممكنا إلا حين يفهم أن جيم يتعرف على دونيته - لا كعبد بل كأسود - ويحتقروا. يسمح جيم لمضطهدين أن يعذبوه ويذلوه ويستجيب للتعذيب بالأذلال بحب لا حدود له. إن الأذلال الذي يخضع هك وتوم جيم له هو باروكي ولا نهائي! وغبي! ويضعف العقل! ويأتي بعد أن تكون قد جربنا جيم كراشد وأب حريص ورجل حساس. لو كان جيم رجلا أبيض مدانا صادقاً هك لما كان بالامكان تخيل النهاية وكتابتها: ذلك لأنه لن يكون ممكنا لطفلين أن يلعبا بحياة رجل أبيض بطريقة مؤلة (يقض النظر عن طبقة وثقافته أو هربه) حالما يكشف لنا كراشد أخلاقيا. إن وضع جيم كعبد يجعل اللعب والتأجيل ممكنا لكنه يسرح أيضا، في أسلوب ونمط السرد، العلاقة بين الاسترقاق وإنجاز الحرية بمعنى فعلي وخيالي. ويبدو جيم غير حازم ومحبا، غير عقلائي، عاطفيا متكسا وأخرس إلا في الأحاديث بينه وبين هك، والتي كانت أحاديث طويلة، عذبة مجبوبة عنا. (ولكن عن ماذا تحدثان يا هك؟) ليس ما يبدو عليه جيم هو الذي يجيز البحث بل ينبغي أن يجذب انتباهنا ما يحتاجه مارك توين وهك وخاصة توم. بهذا المعنى، يمكن أن يكون الكتاب، بالفعل، عظيما لأنه، في بنيتها في الجحيم التي يدخل قراءه إليها في النهاية، وفي الجدل الجبهي الذي يدعمه، يحاكي الطبيعة الطفيلية لحرية البيضاء ويصفها.

كان بوسع المرء أن يرى منذ أربعين عاما كيف كان مفهوم الذات الأمريكية، في أعمال إدجار آلن بو، مرتبطا بشكل مشابه بالأفريقية، وكيف كان منعها حيال تبعيتها. ونستطيع أن نعود إلى الخنفساء الذهبية وكيف نكتب مقالة بلاكود (بالإضافة إلى بيم) من أجل عينات عن الحاجة اليائسة لهذا الكاتب، صاحب

تركيب المخيل



محمّد الهانوط
عُزّ في هَمّو الرّمّ

عبد القادر الغزالي*

للمتخيل الشعري وضعية استثنائية في كتابة وقراءة النصّ الإبداعي لا اعتبارات عدة تنصدها المكانة الجوهرية التي يحتلها «الخيال» بوصفه دالا أكبر في بناء الخطاب الشعري الحدائي. ومن ثم ندرك بجلاء، سرّ غناية الفلاسفة المسلمين بهذه الطاقة الخلاقة، مما جعلهم يرفعونها إلى مرتبة المبدأ الأول الذي تتحقق بواسطته ماهية ما هو شعري، وبطاقة الهوية التي تثبت الانتماء إلى هذا الجنس الفائن المنافس للموجود والوجود، وذلك بخلق أشكال - معنى formes - sens^(١) تندغم فيها تجربة الكتابة بالتجربة اليومية.

أرسى قواعدها، وأعلّ صرحها المتصوفة المسلمون الذين طرّقوا الأبواب الموصدة ولجّوا عالم الغيب والشهادة وغزّوا اللحظة البدئية، وذلك باتخاذ الخيال طاقة خلاقة بها تكتشف التوصلات الدائمة في الوجود، وتتوارد التجليات على القلب والظاهر. ولنتأمل تعريف ابن عربي: «... فالخيال لا موجود ولا معدوم ولا معلوم ولا مجهول ولا منفي ولا مثبت كما يدرك الإنسان صورته في المرآة يعلم قطعاً أنه أدرك صورته بوجه ويعلم قطعاً أنه ما أدرك صورته بوجه»^(٢).

ووفق هذا التصور نتبين ماهية الخيال البنائية سواء في العملية الإبداعية أو في تعيين أشكال تلقى ما يعرضه من صور ومشاهد في النوم أو اليقظة، وما طبيعته وقدر المسافة التي يجب أن يتخذها الراعي عندما يبلغ مقام التجليات. ولذلك يردف ابن عربي: «ومن الناس من يدرك هذا المتخيل بعين الحس ومن الناس من يدرك بعين الخيال وأعني في حال اليقظة»^(٣)، ويسن أن نشر إلى ضرورة التنبيه إلى خصوصية الاشتغال النظري واستراتيجية البحث في الخيال والمتخيل عند المتصوفة وعند ابن عربي الذي خصه

ولعل ذلك هو السبب الذي جعل تعريف الشعر يقترب بالخيال الشاعر بين العرب القدامى الذين أفادوا من الفلاسفة أمثال حازم القرطاجني الذي يبرز د. جابر عصفور مكانته النقدية البارزة ودوره الرائد، كما يتضح ذلك في الفقرة التالية «لقد أفاد حازم من الفلاسفة كل الافادة وأستطاع أن يتجاوز خطى أقرانه وأسلافه من النقاد ويصل إلى ما لم يصلوا إليه ويمالج مشاكل لها ثقلها وأهميتها في تاريخ النظرية الشعرية»^(٤).

ويسن أن نشر إلى أنه، رغم التحول الذي حصل في البيئة الثقافية القديمة، وذلك بتبني مبدأ الخيال، ووقف العملية الإبداعية على إشراقاته، وكشوفاته، فإن استمرار التصورات الأرسطية في تأطير ماهيته وتفاعلاته في النص، قد حد من حريته وقلص من أقاليمه وفتوحاته، وذلك بالاحتكام إلى المنطق في قبول عوالمه وعيش قصوره أو طرح بنائه ووصله باللامعقول والمعنى والمبهم. وتقضي بنا هذه النقطة إلى إحدى المنارات البيضاء في الثقافة العربية القديمة

* باحث من المغرب.

هنري كوربان Henri Corbin بأبحاث ودراسات قيمة وعن استراتيجية في مبحث الخيال . يقول : «ولا شك أن انشغال ابن عربي الأول كان هو عقد صلات رؤيوية بين القدرة التخيلية من جهة ، وبين الإلهام الإلهي من جهة ثانية»^(٥).

فرضيات القراءة:

إن اعتبار النص الشعري في كليته والانفتاح على الكون التخيلي الذي يؤسسه يفرض علينا اختياراً منهجياً يتمثل في مراعاة سياق توارد الصور والرموز التي تشكل النسق النصي ، لكي يتجنب التفسير الآلي وذلك بعكس الدلالة المتحققة للصورة للمستوى الأنطروبولوجي أو النفسي على الطبيعة التنظيمية الخاصة التي تدرج بها (الصورة) في البناء الدائم للتجدد، علماً بأن ما يمكن أن يدرج في إطار «المعرفة الخلفية» سيكون بمثابة إضاءات تفتح أمامنا آفاق المصاحبة.

ومن هذه الزاوية ، نفتح في هذه القراءة الاستفادة من شعرية التخييل التي يدافع عنها جان بورغوس Jean Burgus . إن أول فرضية تواجهنا هي فرضية التركيب أي التحالف الحر واللانهائي للانساق التخيلية . ومن هذا المنطلق يتم التنبيه إلى أن القراءة لا ينبغي أن تقتفي بلائحة الراهن، بل يجب أن تخترقه إلى الممكن والمحتمل. «ومن ثم فإن عزو المعنى الماورائي ، الذي يحدد أيضاً ماهية الشعري، هو الذي يمكن أن يسمح بشعرية التخييل»^(٦).

ومن ثم فإن إبراز الحدود بين الوظيفة الأسطورية والكتابة الشعرية، هي أولى المسائل التي تصدى لها وفق خاصيتي : التكرير والتوليد . إذ أن الأسطورة وهي تقدم إجابات عن تساؤلات مركزية تصاحب الإنسان تعيد إنتاج وصياغة الحالات والأوضاع إلى ما لا نهاية ، بينما تصهر الكتابة العناصر المعطاة لخلق أنساق جديدة وارتداد عن عالم مجهولة ، ومن ثم : «يميل الخطاب الأسطوري إلى تكرير أوضاع بدئية إلى ما لا نهاية ... في حين تدشن الكتابة وضعية لم تعش ولم يعبر عنها من قبل كما تفتتح على احتمالات جديدة»^(٧).

وهذا المبدأ العام هو الذي ينبغي أن يوجه الانشغال بطرائق تجميع الصورة والكرات الرمزية Les cons te liaisons symboliques التي تنتظم في إطارها لتحديد شكل تركيب التخييل في الكتابة المقروءة . ولقد اقترح جان بورغوس Jean Buegus ثلاثة أشكال هي :

١ - كتابة الغورة : التي يصفاها بأنها «كتابة الفضاء المتلي» في الحاضر^(٨) ، وتستند إلى ملء الفضاء الذي يعني

في وجه من وجوه السيطرة على الزمن، وتوقيفه في لحظة مثبتة ولهذا الغاية يتم تشغيل علاقة التعارض.

٢ - كتابة الرقص : التي تسعى إلى أبعاد الزمن والانلجاء إلى مكان حميمي، وفي هذا الشكل الكتابي تهين ترسيمات التقريب والتقليص والانثناء ، كما . «تقتضي هذه الكتابة رؤية أكثر تجريدية وذاتية خالصة، إنها أساساً رؤية حسية للعالم والأشياء أي رؤية متزنة حسب تصور باشلار»^(٩).

٣ - كتابة التمويه : التي توهم «بقبول السريرة الكرونولوجية الحتمية»^(١٠) ، ومحاكاة الحياة اليومية، ثم لا تلبث أن تقجر تناقضاتها ولذلك : «كثراً ما يشبه العالم التخييل الذي تفتحه عالمنا المعتاد، ثم لا تلبث حتى نكتشف فجأة ، بأن العيور من المنحول إلى الزمني قد تحقق، وبأن الدرامي قد أخذ معنا»^(١١).

بهذه الفرضيات المركزة نقرر الاقتراب من الكون التخيلي الذي تؤسسه القصائد الشعرية المكونة للديوان الشعري، موضوع القراءة «حزن في ضوء القمر» للشاعر الغاضب محمد الماغوط.

البعد والأبعاد

يفجؤنا العنوان بصيغته التناقضية ذات الصفة ازدواجية إذ يتظاهر التعارض الأول في الشق الثاني : في ضوء القمر ، شبه الجملة المزدوجة . جار + مجرور = مضاف + مضاف إليه ، بما يعمله من قلب طبيعي للخاصية الزمنية : الليل والنهار ، وملحقتهما : نور - ضياء - ظلام - عتمة حيث أصبح الليل حاملاً للنور ، واتسح النهار بالسواد. الأمر الذي يقضي بنا إلى التعارض الثاني المتمثل في الشق الأول : المركب الأسمى حزن ، إذا ما اعتبرنا هذه العاطفة الشعورية تعميم الذات لحظة انخفاضية تبعث على الدهشة والمناجاة مما ينجم عنه رج للعلاقة بين المثير والاستجابة بلغة السلوكيين . ومن هنا يبرز تقابل بين حالة افتراضية. تكون اللحظة الطبيعية حافزاً ومربراً لها ارتباط بعالم داخلي تؤثته أحاسيس الرقة والسمو والصفاء والبهجة والفرح كما تفتتح على عالم خارجي تستحضره انخفاطات العشق والمفاجأة وحالة سلبية راءنة تنقلص وتتكفي فيها الذات ، مما يفتح احتمالات الفقد والحرمان وينتهي بصلاية العوائق.

إن لترسمية الفقد والغياب أهمية خاصة في بناء الإنسان التخيلية ومد الأطراف بماه الحياة، حولها تتكوكب ثيمات التشرد والضيق والشوق والحزن. ولعل أول مظهر للفقد يواجهنا، هو غياب المعشوقة التي تبعث الخصب وتغمر

الكون بهجة وصفاء. وإذا كان البعد / الأبعاد حاصلا، والحب مستحكما من العاشق بالوله والخيل، واستحالة اللقاء لا مرأ فيها، فإن استدعاء التحولات لا مناص منه بها يهدم جدار البين وتلغى مسافة الفصل. لذلك تسافر الذات في شكل «قصيدة غرام» حضور اقتضته الأجواء الرومانسية والدرامية التي يلقي العنوان بظلالها. غير أن هذا الانفتاح المرحلي، لا يلبث أن يستدعي تعارضا تجسده الجملة الاسمية المعطوفة، أو طعنة خنجر. ولعل جذوة الحرقه المتقدة في الفؤاد هي التي تفسر هذا التعارض، حرقه اقتضاها الاتحاد في البعد بواسطة اللقاء الرمزي تهيه الكتابة مراسميه وطقوسه. وتقيد فيه من علاقة المحتوي والمحتوى ومن ترسيمة التناقد والتداخل:

أيها الربيع المقبل من عينها
أيها الكناري المسافر في ضوء القمر
خذني إليها (١٦)

من العين يقبل الربيع وفق تشخيص فصلي لا يفتأ أن يستدعي احتواء مناظر يمثل في «الكناري المسافر». والعملتان الاحتوائيتان تنسجان صيغتين تركيبيتين منظاريتين (أيها الربيع.. خذني إليها) (أيها الكناري ...) خذني إليها) كما تتقوى الرابطة التنظيمية من خلال الصفتين المتقابلتين

(أيها الربيع المقبل .. / أيها الكناري المسافر)

وفي الأقبال والسفر دلالة على التحول والحركة (الأبدية) وهنا يحضر الجسد الأيروتيكي بجلاله وشبقية ونقاءه وطهره مما يتيح التسمية:

(حببتي ليل... دمشق يا عربة السبايا...) عندئذ تفتح واجهة للصراع بين الذات والزمن. صراع يندحر فيه كل أمل في الانعتاق من السلطة القاهرة، فتعالي أصوات البكاء والخيبة والانتكاس. وترفع رايات اليأس والعدمية لتلقي الذوات في فضاء مظلم أشبه بالهوة السحيقة التي لا قرار لها.

- عشرون عاما ونحن ندق أبوابك الصلدة (ص ١٦)
- ونحن نعدو كخيل الوحشة على صفحات التاريخ (ص ١٧)

ويمكن أن نستنتج، في هذا المقام، بأن الترسيمة الموجهة لانتظام الصور هي النقيضة التي واجهتنا صورة من صورها في عنوان القصيدة: حزن في ضوء القمر، المختار لتسمية الديوان الشعري، كما تواجهنا صيغ أخرى لقسماتها تتوكل حول الجسد الأنثوي بفننته وبشاعته، وتبادل العلاقات التفاعلية وفق مبدأ التماهي مع البلاد - دمشق - الوطن. وفي هذا الكون التخيلي يتقابل عالمان

متعارضان: عالم مضيء يقوم على أساس الامتداد وملء الفضاء تؤسسه تيمات البعث والخصب، التي يكون للعين في سلطانها مرتبة السيادة وطاقة الخلق، إنها عين الألهة المخلصة والجذرة المتقدة التي ينبعث من انساها النور والضياء. كما يكون للغم والقدمين في شريعتها طاقة التهييج وإشارة الفرائز الجنسية بما أنهما مصدران للنشوة والانتشاء. أما العالم الثاني فيقوم على أساس التقليل والانحسار تتعالى فيه أصوات النواح والمرضى، عالم مظلم تنسحب فيه الذوات وتنكفي، ليلقي بها في ردهات الصمت والبكاء والخوف مكتفية من خلل النقوب بالتفرج على المشهد الجنائزي الذي تعيش أطواره وفصوله، وتكتوي ببنيرانه العاتية، ولنصت الى صوت الكتابة وبذبذبة حين يلهم هذه الأسما مشددا على التعارض:

- ١- أيها الربيع المقبل من عينها
- ٢- في عينيك تنوح عاصفة من النجوم
- ١- ذات الفم السكران والقدمين الحريريتين
- ٢- ذات الجسد المغطى بالسعال والجواهر

وفي هذه اللحظة، لا نملك إلا الاستسلام والانقياد سريا لغواية قصيدة تأسيسية في الشعر العربي المعاصر هي قصيدة الشاعر الكبير بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، غير أننا نترك لذة اللقاء والوصل مفتوحة.

ومن هذه الزاوية، نذكر أيضا سر المروحة بين النظام الانثنائي *regime de repli*

فأنا متشرد وجريح

- إنني شبح
- إنني مريض
- إنني ألمح آثار قلبي
- وأنا راقد في غرفتي
- فأنا على علاقة قديمة بالحزن والعبودية.*

وتتجمع في هذا النظام الكوكبات الرمزية *les constellations symboliques* القائمة على أساس التناظر - التاريخ الرابض على الشفة .. الاجتثاث من الجذور.

- الحب القاتل - البطل المنهزم - الرايات المنكسة..

ويحسن أن نشير إلى أن التناظر بين الصور المعتمدة إحدى ضرورات هذا النسق التخيلي، به تحقق وحدة الكائن، وألم الكيونة.

ويقابل هذا النظام نظام مناقض تمديدي توسيعي فيه يبعث البطل من الرماد كما تبعث العنقاء فيحيي جذوة الحياة بسعيرا من الطبيعة طاقة الخلق المتجدد.

- وأنا أسير كالرعد الأشقر في الزحام (ص ١٩)
أملًا في السيطرة على الفضاء والزمن
- أنت لي
- هذا الخنثى لي يا حقودة! (ص ١٧)

فاتحاً بقوّة إشعاع ينبعث منها الضوء ومراهناً على زمن
أبدى يمحى فيه الزمن الكرونولوجي ، وتجد فيه الذات مكاناً
حميمياً وملجأً رحيماً من عنف الجسوس وجبروته.

وفي مجال الطريق ، ووحشة السفر تعمي «الذات» خبيثتها
وخذلان العالم لها. كذلك تستعيد ذكريات الطفولة، وتستحضر
أحلامها السعيدة، مستلقية في أحضان الأم التي جف عودها
وتوارت فتنتها لذلك تمنى بالخيبة مجدداً لأن الاحتماة بتم البهلاء.

مقامات الكتابة

إن مشهد العذاب والشهادة الذي تعيش قصوله كل ذات
مبدعة أصيلة تصل في هذا المقام درجة قصوى، فيه تعمي الذوات
تفاعتها وخسفتها فترفع نداء مقاومة الزمن لالغاء جبروته وقهره
ومن ثم تعبر لحظة تأملية تنفيها ملء الفضاء - العين - الطفلة
السابعة - هذه العناصر التي تشترك في بحث الحياة والخصب . إذ
تتعاضد الطاقة الرؤيوية والبراعة الطفولية لتجديد مواسم
الخصب والبهجة . غير أن ثبات المشهد الوخشي ينيء بأن الزمن
ما زال جاثماً حاملاً أعلام الفجيعة والانكسار والهزيمة:

- إن ملايين السنين الدموية
تقف ذليلة أمام الحانات (ص ٢٣)

وفي هذا الكون المظلم تحتمي الذات بالحلم، به تجرب اختراق
الانغلاق، وعندئذ يتحول الحزن من طاقة شعورية تدميرية توهم
الذات وتشغل حركتها، (بما أنه خلاصة لرعب الزمن واقتياده
الكائن إلى الجحيم) ، إلى مادة تطهيرية ، بها يخاض الصراع ضد
الزمن لترويضه والسيطرة عليه.

- فالتراب حزين، والألم يومض كالنسر (ص ٢٤).

ومن ثم نشهد محاولات مستمرة لاختراق والنفاذ إلى
الباطن، واستسلاماً لغواية الكتابة وآلامها، وخضوعاً لطقوسها،
وبعدسة أمام تقريبيها السحري بين الحاضر والغائب، الظاهر
والخفي ، الداخل والخارج، الصاعد والنازل، الكائن والممكن،
الواقع والمحتمل..

غير أن انحسار الرؤيا وقماتة الأفق، لا تثبت سوى مشهد
الاندحار والتقلب في ردهات الجحيم فيها يمحى بهاء الكتابة
ويجف ماؤها فتتلاشى الذات وحيدة وهي ترأب احتراقها
وتنهض مدماً يقوضها ويشتتها مجسداً في التشابه والتماثل .
لذلك تدوي نبرات الضعف والعجز

- ولكنتي حزين لأن قصائدي غدت متشابهة
- وذات لحن جريح لا يتبدل (ص ١٧)

ومع تنامي حاجة الذات إلى الانفتاح على المختلف والمتعدد،
تتضاعف حدة الغضب والنقمة على الطبيعة: (الحقول) والكنينة
(البشرية) لأنها تنشد السمو والتطويق في الأفاق اللامحدودة .
وهنا تستحضر شكلاً من أشكال التوجيه الخارجي المجسّد في
الحب القاتل والعشق المدمر الذي أفضى الجسد في الوطن.
- وطني .. أيها الحرس المعلق في فمي (ص ٤٨)

على الرغم من القهر والحرمان . وما أبشع أن يموت البشر
جوعاً وتقرّير النبوءة سرايا. وذلك هو المأل الذي انتهت إليه
الذات ساحبة وراءها أذيال الهزيمة والاندحار لتعترف علانية
بالعجز

- ولكنتي لا أستطيع (ص ٤٩)
- لا أستطيع الكتابة ، ودمشق الشهية
تضطجع في دفثري كفضلين عارين (ص ٤٩).

وفي هذه العتمة المدمرة ، لا تملك الذات الانسحاب والهرب إلى
ملجأ حميمي ، نشداننا لصفاء وسمو خالص تتعبد فيه بعياه
الأبدية.

ويمكن أن نلاحظ في هذا النسق التخيلي ، تقابل ترسيمين
منظمتين، ترسيمة الانثاء وترسيمة التوسيع والتديد. لذلك
نواجه انحساراً وانغلاقاً تجسده تيمات الفقد والفراغ والألم
والكآبة عبر استحضار فضالات الماضي التي آلت إلى السقوط ،
وتعذر العبور بعد تحطم الجسور والحرمان من اللقاء نتيجة
النفي والتشريد. وتلك هي علة الحرقعة التي يذكىها الشوق
والحنين الباعث على بسط سلطان الخيال وقدراته الإبداعية على
التوسيع والتديد، وهنا تحضر الرمزية الأنثوية كشكل من
أشكال الانفتاح وتصعيد البشاعة إلى ذروتها:

- ما من أمة في التاريخ
لها هذه العجيزة الضاحكة
والعيون المليئة بالأجراس (ص ٦٢)

وفي هذا الأفق التخيلي تنقلص القارات : أوروبا، آسيا.
لتتماهى مع العشيّة والأم، والساقطة. ومن ثم نلمح هذا التوق إلى
مدو الواقع، وتصعيد الأوضاع الصدمية، والتأرجح بين
العواطف المتناقضة. إذ تجتاح عواطف اللاجئ والعبيثة الذات،
في الوقت الذي تتجهج فيه بنشوة الخلق وإعادة التشكيل

فتوحات الهجرة والسفر

تتعالى من الأعماق أصوات تحث على الرحيل والسفر الذي لم
تتدد معال

— سأرحل عنها بعيداً .. بعيداً (ص ٢٣).

رحيل يخلص الذات من العناصر والأشياء، ويحصنها من الزمن ومهاويها وهباته. وإذا كان قرار السفر لا راد له، فإن الغضب والثقة التي تحملها الذات للعالم شديدة دفعتها إلى حمل معول الهدم كي تتحرر من كل السلطات القاهرة بما فيها السلطة الأبوية باعتبارها علة «شر الكينونة».

وبما أن وحشة السفر، وغربة المسافر تقتضي الزاد والعدة، فإن كوكبة من الصور تنتظم حول عوالم الطفولة السعيدة. إن الهرة التي ألقيت الذات في مهاويها، ترسخ سيادة الظلمة والعتمة وميمنة السكون. فالأشياء فيها حزينة، والزمن ذو وجه يشع لا يتبدل، والمدنية غارقة في المرض. إن المياه راكدة، والغف والوحل يغطي الجوانب:

... حياتي، سواد وهبوية وانتظار (ص ٢٥).

لذلك تحاول الذات جاهدة الاختراق والنفاذ إلى كون مغاير يغزو المسافر مجاهله، ويطا أراضيه البكر.

ومما يرسخ التعارض والسلب، هو أن الملاء العميمي الذي تلوذ إليه الذات الغاضبة من عنف الزمن، قد أضاعى مهبداً، لأن المعشوقة (ليل) قد هجرته بعد أن كانت تملؤه بؤر إشعاع ونور. ولهذا فقد تتمزق الأوصال بين لحظتين: لحظة ماضية اكثرت الذات فيها بحرقه الهجر والفرار. ولحظة مستقبلية تحاصر الذات فيها هواجس الخوف والقلق.

— وأنا أرقب البهجة الحبيبة

تغادر أشعاري إلى الأبد (ص ٢٧)

عندئذ تنتصب القامة شامخة لتبسط هيمتها على الكون وتوقف الزمن. غير أن القدر القاهرة يفلق كل ثقب يتسلل منه يصبص صفاء، حيث ينقذ المصير المشروم المرعب إلى الأعماق والدواخل، مكثفاً هستيريا القلق والخوف، فتوشق الأجساد في مهاوي سحيقة:

— قبورنا معتمدة على الرابية (ص ٥١)

لأن تجربة الموت، في هذا المقام، سلبية تقضي إلى الجحيم كما تتبين إيهاماتها الرمزية الدالة للحصان الجهنمي:

— والموت المعلق في خاصرة الجواد
يلج صدرى كنظرة الفتاة المراهقة
كأنين الهواء القارس (ص ٥٢).

ويتسع مشهد القدر، وفق تمديد متدرج من الإنسان إلى الطبيعة (فقد الأب — سعال الغابات — اللانين التائه بين الصخور — القطيع الميت)، وبما أن الذات تروم خوض غمار مغامرة انبعاثية جديدة، تحول تجربة الموت إلى معبر إلى حياة أنقى وأظهر، فإن

مناجاة مصائر البعث والحياة في الطبيعة: الجبال — الأنهار، تغدو أشد إلحاحاً. ويمكن أن نقول، بأن الكون الجديد الذي تقضي إليه تجربة الانفتاح من خلال الغناء، تحيل جسد الذات مصدر إشعاع وبوتقة نور، في موكبها توصل الأشياء والكائنات بما يناقضها ليسفر التركيب عن تطهر وتخليص من القوى الشريرة:

... أسير بقدّمين جريحتين

والفرح ينبض في مفاصلي

إني أسير على قلب أمة (ص ٥٦).

لقد أصبح العالم المحسوس، بعنقه ورعبه ومشاهده البشعة (الحياة الكريهة — نواح الأشجار — الجيوش الصفراء) دماً يسري في الضلوع، هو مبدع الكلفة المتأصلة والاحساس الرهيب بقفاحة الفقد وفي حضرة الغياب والتلاشي، تستسلم الذات لغواية السفر والرحيل لأنها اختارت المرائء والسفينة، مسكناً وبيتاً رمزيًا، يكون الموت فيه معبراً لحياة أبدية تترادف فيها غيايب المجهول، وأنوار الكشف والتجدد، من غير أن تتفصل عن الراهن بصخبه وفورانه. وقد يكون ذلك هو السبب الذي وجه حركة الأفعال: سبابكي ... سارنو ... سارتجف ... مشهد مسرحي تحدث فيه حركة الممثل (المنذر) على الركح بدقة فائقة.

إغراء الجنس ولا نهاية التحولات

ترنو الذات إلى الآخر: النساء، الطفل، رغبة واشتهاء، فتتوق إلى احتضانه بحرارة احتماء من هول الفقد والوحشة، والم الغربة وليس استحضار نكريات الطفولة وأحلامها البانضة، سوى شكلها من أشكال الانسحاب والاحتماء.

فأنا مازلت وحيداً وقاسياً

أنا غريب يا أي

وفي نشوة العشق تتنامى التحولات، وتعمد الذات لتشمل الكون، متماعية مع عناصر الطبيعة: الحصاة — تجويف من الوحل — الأملس — وردة — صفصافة ومع العناصر الصادرة عن الإنسان: أغنية طويلة ...

ليبعد اللقاء بين الأرض والنساء:

أشتهي أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة (ص ٢٦)

غير أن اللقاء لا يلبث أن يستعيد الصفاء الأرضي الذي يقابل الجحيم الراهن ليتشابه التخييل والمعاش — إن هذا التفاعل هو الذي يوجه طبيعة تحول العناصر ويؤسس فضاءات الأكوان التخيلية التي تسبح في فلك الدمار والخراب، مما يعمق جروح الفقد، ويدفع إلى استعادة تفاصيل المعاناة: الجوع — التشرد — الكآبة — الحزن.

ومن هذه الفجوة نخلص إلى أن الشاعر يواجه الزمن بالزمن

البورتان اللذان تستقبلان العوالم إليهما: القارات - الوطن -
المدنية - دمشق - والعضوان المضيئان في الجسد، اللذان يذكبان
جذوة الاشتها والانتشاء، ويبعثان الأحاسيس والمشاعر
المتناقضة: السعادة، الغضب - الفتور - الاشتها - الظلم -
الانصاف، إليهما يولد الشرذ المحترق ليحتمي من البشاعة،
وفيها يستحضر الذكريات الهاربة، القرية - الحقول - السري -
ومنهما يتطلع إلى السفر العلائي بعد أن بلغ السخط والغضب
منتهاه. عندئذ يعاد بحث صورة الانسان الكامل، الذي يسع
الأرض والسماء، يتسامى إلى حد التماهي بالنجوم، وينغرس في
الأرض ليفجر الينابيع، ويصل الأسفل بالأعلى والأحط بالأسمي
والمتعفن بالأنقى والأصفى

نصفه نجوم
ونصفه الآخر بقايا وأشجار عارية

ذلك الشاعر المكفي على نفسه كخيوط من الوحل

(ص: ٤٠)

إنها قدرة سحرية على التماهي والتحول، ترتقي من خلالها
الذات مدارج السمو والرفعة فتتحد بالعناصر: المطر - العين -
رائحة الغابات - هدير الأقدام العارية ... غير أن لحظات الصفاء
هاته لن تدوم لأن المساة سرمدية، ونشوة الاكتشاف والمغامرة
متصلة.

الهوامش :

- ١ - انظر للحق الاصطلاحي في كتاب Henri Meschonnic, pour la
poétique, Édition Gallimard 1970
- ٢ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب
المركز الثقافي العربي ١٩٩٢ ط ٢ - ص: ٥٧.
- ٣ - محيي الدين بن عربي الفتوحات المكية، المجلد ١ - دار الفكر للطباعة
والنشر والتوزيع، ص: ٢٠٤.
- ٤ - نفس المرجع، ص: ٣٠٥.
- ٥ - Hemro Corbin, L'IMAGINATION CREATRICE
DANS LE SOUFISME D'IBN ARABI, 24 edition
FLAMMRRION EDITUER, 1958, Ernest FLAMMARION .
P. 147.
- ٦ - للتوسع في بحث الفخيل الشعري ننظر الدراسة البعيفة التي أنجزها
د. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بينه وبين البدايات ج ٢، الرومانسية
العربية - دار توبقال للطباعة والنشر
- ٧ - JEAN BURGOS, Pour une poétique de l'imaginaire, -
Edition du Seuil, 1982 p: 140.

٨ - نفس المرجع، ص: ١٤٥

٩ - نفس المرجع، ص: ١٤٧.

١٠ - نفس المرجع، ص: ١٦٤.

١١ - نفس المرجع، ص: ١٦٥

١٢ - نفس المرجع، ص: ١٦٨.

١٣ - محمد الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة

سنتكفي في الاحالات الشعرية اللاحقة بتعين رقم الصفحة.

* لم نورد المقاطع التي تتأسس حسب هذا النظام التخيلي، لمصيق المقام،
لذلك ندعو القارئ إلى عرض فصول الأقاليم التخيلية في هذه القصائد،
للتحقق الصاحبة.

مصعدا الحرق والمعاناة والبشاعة لكي يكتشف الجوهر الأسمى
للانسان باعتباره البؤرة التي تمد العالم المحيط والبعيد بأشعة
النور والضياء، لأن السيرة التخيلية تأخذ نقطة بدنها من
الجسد الانثوي في مظهره المزودج: الإيروتيكي والاموسي حيث
تختلط النشوة الجنسية والعاطفة الامومية والشرق الطفولي. إن
ملاصق - البغي - ماري - الأم، تتحد بالعلاقة مع بيع الجسد،
واستباحة المغات، مأل ينس يثر العواطف للمتناقضة - الحب -
الكره - الامتناع - الاشتها. ثم لا نلبث أن نواجه، وفي حركة
التحولات تمديدا وتوسيعا للجسد ليشمل قارة وفق ترسيمة
التكبير.

كنت أرى قارة من الصخر

تتهق بالألم والحزير

والأذرع الهاتجة في الشوارع (ص: ٢٩).

ومن خلال التوسيع، تستعيد الذات تفاصيل المساة
السرمدية لأن الخوف والقلق من الزمن، لا عمر له، ومشاهد
البشاعة قد تغير أفعنتها، لكنها تبقى هي هي. وما استحضر
السيرة المشروعة، وعرضها أمام الأنظار في مشاهد خلية،
وتغير أوضاعها: أعلى - أسفل - أمام - خلف ... سوى أنموذج
لجسد الزمن البشع. ومن يؤس الذات أنه لباس لها يكبح جماحها
ويعوق حركتها. إن الوحول المتراكمة، توفد في الكيان شهب
الغضب والنفس، وتطبخ الكائن والأشياء بالدم، بقع قانية هي
عبارة عن منافذ قائمة تعرض العالم - المصغر، الذي هو اللجا
الحميمي من عنف المحسوس، للسقوط. وفي الوقت ذاته، ترسخ
الوصل والفصل بين المحسوس والمختل، وبين الحادث والمحتمل
في البساتين الموحلة .. كنت أنظم الشعر يا ليلي

(ص: ٤٥)

وإذا كان البرزخ الذي يصل الغائب بالحاضر قد مضى
والمشوقة التي، يذوب من بينها العاشق قطرة قطرة متمادية في
تمنعهما، فلأن الانغماس في اليومي بصخبه وفورانه، هو شكل من
أشكال تفجير السخط، وإزاحة الأفتعة التي تتوارى خلفها
الكائنات والأشياء بخصتها ولؤمها.

لقد غمرت الظلمة المكان - البيت الحميمي - وأطلقت قوى
الشر من مواطنها، فأسلحت الدمار والخراب، لذلك غدا قفرا
هجرة العصفير، وساده الصمت الريب الأشبه بصمت القبور.
وهنا تغدو الكتابة شهادة واستشهادا (بتعبير الناقد والشاعر
الراحل عبدالله راجع)

أنا طائر من الريف

الكلمة عندي أوزة بيضاء

والأغنية بستان من الفستق الأخضر (ص: ٦٨).

ويجسن أن شعر إلى أن لنهد والعين حضورا مكثفا، فهما



الخطاب الثقافي العماني في شرق أفريقيا

يرجع بعض المؤرخين الوجود العربي في ساحل أفريقيا الشرقية إلى القرن الميلادي الأول، ويبدو أن العمانيين قد وطدوا علاقاتهم بتلك المنطقة حتى لقد أصبحت ملاذاً يلجأون إليه عندما تضيق الأحوال الاقتصادية في عُمان أو يضطرون إلى ترك البلاد إلى هناك في بعض الأحيان. ففي زمن الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان أرسل واليه على العراق الحجاج بن يوسف الثقفي عدة حملات على عُمان كان آخرها عام ٧٥٠هـ/ ٦٩٤م بقيادة القاسم بن شعوة المزني الذي تمكن من إخضاع البلاد لسيطرة الأمويين واضطر حينها حاكماً عُمان، سليمان وسعيد ابنا عباد بن عبد بن الجندبي إلى اللجوء إلى ترك بلادهما واللجوء إلى الساحل الأفريقي الشرقي.

وقد تزوج سليمان من ابنة حاكم كلوة الشيرازي كما استطاع بسط نفوذه إلى مناطق واسعة هناك. وكذلك سيطرة قبيلة المزاريع العمانية على مناطق شاسعة مما يعرف اليوم بساحل كينيا. غير أن الإمارات العربية في ساحل أفريقيا الشرقية بقيت إمارات اقليمية ومعزولة

ومنذ تلك الفترة تزايدت مكانة ساحل شرق أفريقيا بالنسبة للعمانيين فقد شهد مطلع القرن السادس الهجري (الثالث عشر الميلادي) ظهور أول دولة عربية هناك وذلك حين لجأ إلى منطقة بته (Pate) الملك النبهاني سليمان بن سليمان بن مظفر على اثر خلافات داخل أسرة النباهنة

سياسيا عن عمان الى أن تمكن العمانيون في أيام الامام اليعربي «قيد الأرض» من اقتحام قلعة يسوع في ممباسا التي كان يسيطر عليها البرتغاليون وذلك في ديسمبر من عام ١٦٩٨ وذلك بعد حصار دام ٢٣ شهرا وهكذا أصبح النفوذ العماني في تلك المنطقة نفوذا عسكريا سياسيا بالاضافة الى كونه تجاريا ثقافيا.

لقد تزايدت الأهمية الاقتصادية لشرق افريقيا بالنسبة لعمان ولذلك قام السيد سعيد بن سلطان بنقل مركز الامبراطورية العمانية الى زنجبار وذلك اوائل الثلاثينات من القرن التاسع عشر. وبالرغم من أن الامبراطورية العمانية بشقيها العربي والافريقي كانت امبراطورية تجارية الى حد كبير، إلا أن الاهتمامات الثقافية لم تكن غائبة عنها فبالاضافة الى الاهتمام بنشر الاسلام واللغة العربية ساعد الوجود العماني هناك الرحالة الاوروبيين على اكتشاف مجاهل افريقيا والذين اثثوا على السيد سعيد بن سلطان على مساعدته وتشجيعه لهم كما اثثوا على الزعيم العماني حميد الدين المرجبي المعروف بـ Tipotip الذي كان يقيم في الكونغو في أعماق افريقيا.

يبدو أن مدينة كلوة على ساحل ما يعرف اليوم بتنزانيا كانت المركز الثقافي للسواحل الشرقية وقد تميزت هذه المدينة لقرون عديدة بعلوم مبانيتها وجمال مساجدها التي كانت مزينة بالفسيفساء والرخام الملون، حيث إن بعض الرحالة الاوروبيين قارنوا جامع كلوة بجامع قرطبة في الاندلس سواء من ناحية جمال معماره أو الدور الحضاري الذي يؤديه كمركز لنشر علوم اللغة العربية والدين الاسلامي. لكن يبدو أن مكانة كلوة قد بدأت تخف تدريجيا فحلت محلها زنجبار وممباسا ومن خلالهما كان يتم التواصل الثقافي بين عمان وبقية مناطق الساحل الافريقي الشرقي فمع نهاية القرن التاسع عشر الميلادي ظهر في عمان - مثل غيرها من كثير من البلاد العربية- ما أطلق عليه بعض الباحثين الأوروبيين اسم النهضة العمانية، وكان أبو تلك النهضة ابي نبهان الشيخ جاعد بن خميس الخروصي حيث امتدت اثرها الى شرق افريقيا وتبناها هناك السلطان برغش بن سعيد بن سلطان (١٨٧٠ - ١٨٨٨) الذي أسس مطبعة في زنجبار قامت

بطبوع ونشر عدد كبير من الكتب العمانية وتلك المتعلقة بالفكر الاباضي.

لقد صاحب الاهتمام بنشر الكتب والثقافة العمانية ظهور عدد من العلماء العمانيين في مجالات شتى من أمثال العالم الفلكي ... المنتري والعالم الاديب ابومسلم ناصر بن سالم الرواحي الذي أصدر في زنجبار مجلة اسمها النجاح وكان يكتب أيضا في جريدة الاهرام القاهرة، كما كان على اتصال وثيق مع عدد من العلماء في مصر وشمال افريقيا حيث أدرك من خلال اتصالاته بهؤلاء العلماء أهمية نشر العلوم والثقافة العربية سواء في عمان أو في شرق افريقيا. ففي رسالة الى الامام سالم بن راشد الخروصي حيث دعا ابومسلم الامام الى تأسيس مطبعة بعمان وعلى فتح ما أسماه المدارس العلمية وحث أهل الخير على التبرع لذلك قائلا «فإن معرك عُمان لم يسقط هذه السقطة العظيمة إلا من جهة الجهل والجهل أم المصائب في الدين والدنيا» وقد اقترح ابومسلم على الامام سالم أن يكون التعليم اجباريا قائلا «يودي لو سايرني العلماء هناك على الرأي الذي أراه، وهو جواز جبر الاولاد على التعلم، وهي لعمري مصلحة عظيمة في الأمة، ثم تجعل نفقة الفقراء منهم على بيت المال ونفقة الأغنياء على آبائهم ، وهي طريقة سياسية دينية تدل على اصول من الكتاب والسنة ، وبقاؤكم على تعليم الجهلة على اختيار الآباء لابنائهم مضر جدا بالأمة لا يتقدم بها شبرا عن مركزها في الجحود ولو تركت الأمم الراقية على جمودها في الظلمة والجهل ولم يزعمها وازع قسري من جهة الحكومات لما بلغت مبلغها من التقدم في العصرية».

الملف الآتي يطرح عددا من القضايا التي تشغل بال المثقفين العمانيين الذين عاشوا في مهجرهم في الساحل الشرقي لافريقيا ورغم أن التجارة كانت الدافع الاول لهجرة العمانيين وشغلهم الشاغل هناك الا أنهم بالتأكيد لم يكونوا متبئين عما كان يدور في وطنهم الأم عمان. بل كانوا متفاعلين مع ما يدور في العالم من حولهم وكانوا يحاولون باستمرار تقديم النصح لسايرهم وعلمائهم للانفتاح على الآخرين.

الخطاب الثقافي العماني في شرق أفريقيا

التحليل النقدي لصدام خطابين ودلالاته الاجتماعية

عبدالله الحراسي *

مقدمة في المنهج:

يمتد مدى تحليل الخطاب في تعامله مع النص اللغوي الى ما هو أبعد من معاني الكلمات والجمل ومقاصد كاتبها والسياق القريب الذي كتبت فيه ليشمل أساسا رؤية اللغة كممارسة اجتماعية فعلية ترتبط أساسا بمستويات اجتماعية أعلى كالسلطة والتغير الاجتماعي وصراع القوى داخل المجتمع الواحد. النص اللغوي يغدو هنا مفتاحا لقراءة الواقع الاجتماعي، وهذا هو ما سنحاول القيام به في هذه الدراسة، أي رؤية اللغة بحسب نقدي يظهر ما تعكسه من عمليات اجتماعية كالتغير الاجتماعي والصراع وغيرهما.

لا يرى التحليل النقدي للخطاب نفسه علما اجتماعيا محايدا وموضوعيا بل انه مشارك ومسؤول، انه شكل من أشكال التدخل في الممارسة الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية... والتحليل النقدي للخطاب ليس استثناء للموضوعية العلمية المعتادة في العلم الاجتماعي، فالعلم الاجتماعي مرتبط على نحو جذري بالسياسات وأشكال صياغة السياسة، كما أثبتته على نحو مقنع فوكو (١٩٧١ - ١٩٧٩) على سبيل المثال... غير أن هذا بكل تأكيد لا يوحي بأن التحليل النقدي للخطاب أقل علمية من أنواع البحث الأخرى، فمقاييس التحليل الدقيق والصارم والمنظم تنطبق على التحليل النقدي للخطاب بنفس المستوى من القوة كما هو معهود في الرؤى العلمية) الأخرى، (ص ٢٥٨ - ٢٥٩، ترجمتي: الحراسي).

معنى هذا أن الحقيقة العلمية والموضوعية المطلقة التي تعلن فروع العلم السعي إليها عادة ليست هدف التحليل النقدي للخطاب هذا التحليل سوف أحاوله في هذه الدراسة. ان هذه الدراسة التحليلية لخطابين ظهرا في عُمان في مطلع القرن تسعي بهذا المعنى

قبل أن تنتقل الى متن الدراسة ينبغي أن أتوقف عند أمر يفرضه على التراث النظري الذي تسير عليه هذه الدراسة وهو التحليل النقدي الاجتماعي للغة، هذا الأمر يمثل في وجوب توضيح موقف كباحث من منهج البحث. ان المنهج النقدي يتجاوز الوصف البسيط للبنية اللغوية كالنحو والصرف وغيرهما ويتعمق الى رؤية الفعل الاجتماعي للغة، أي اللغة بوصفها عاملا فاعلا في الحياة الاجتماعية، ويمضي هذا المنهج ليحاول إبراز القوى التي تعمل خلف اللغة، وأشكال التفاعل والصراع بين هذه القوى، إن تحليلي لكتاب مبدل المجهود في مخالفة النصاري واليهود، لسلام نور الدين عبيد الله بن حميد السالمي من منظور التحليل النقدي للخطاب، أي التحليل الذي يتعامل مع مؤسسات وقوى اجتماعية وبفاهيم وتصورات لا تخلو من الحساسية الاجتماعية، لا يخل أبدا بموضوعية التحليل والطرح. يقول كل من نورمان فيركلاف وروث ودكاد (١٩٩٧) في دراسة حديثة.

* كاتب وأستاذ مساعد بجامعة السلطان قابوس

الكتاب. وإن نظرنا إلى تسلسل الأحداث المؤدية إلى هذا التآليف لوجدناها تتكون من البنية التتابعية التالية:

- الحياة في زنجبار (قبل وصول الكفار) حياة إسلامية.

- وصول الكفار ، وفرضهم لنمط حياة مقابر للنمط الاسلامي الموجود.

- محاولة تكيف سكان زنجبار المسلمين مع هذا النمط الجديد المفروض من قبل سلطة أعلى.

- نصيحة اعتراضية من قبل الامام السالمي إلى سكان زنجبار تدعوهم إلى رفض نمط الحياة الجديد والعودة إلى النمط الاسلامي المألوف.

- احتجاج من قبل بعض سكان زنجبار على نصيحة الامام السالمي.

- تدوين الكتاب كرد فعل على هذا الاحتجاج.

تسلسل الأحداث هذا يكشف لنا الكثير عن الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في تلك الفترة. غير أن تركيزنا هنا سينصب على ما يمكن تسميته بصدام خطابين داخل الثقافة العنانية والظروف التي أدت إلى هذا الصدام. فالقضية الأساسية التي تشغل «بذل المجهود» ليست مجرد استفتاء ورفض فتوى وإنما هو حالة تاريخية مر بها المجتمع العناني تأثر فيها بالتغيرات التاريخية المتصلة في التأثير الاستعماري الأوروبي والنمط العناني الذي نشأ في المجتمعات التي وجد فيها، هذا التأثير جاء على شكل محاولة لما أسميه بالتكيف الثقافي والحضاري مع النمط الجديد، حيث كما يقول الامام السالمي «مال إليهم من لا خلاق له من جهال المسلمين ومن زاع عقله عن سنن الدين، فترزوا بملايسهم، وعرجوا السننهم بلغاتهم، وخالطوهم في مدارسهم، وعاونوهم في محاكمهم».

إن نظرا إلى الأمر من ناحية خطابية لرأينا بوضوح خطابين في حالة صدام. خطاب الالتزام الديني والنيات الحياتي الذي يمثلها الامام نور الدين الدين السالمي والمؤلفون الذين يقبض منهم في كتابه، وخطاب التكيف الذي يمثلها محتجان من زنجبار، وإشارة الامام السالمي إلى «هذا الهذيان الذي يزعمون أنه من الاحتجاج» تدل دلالة كبيرة ليس فقط على حدوث هذا الصدام فحسب وإنما على تغير في بنية المجتمع بطرحه خطابات حياتية جديدة تحاول خلقة سيادة الخطاب الديني وسيطرته الموهودة. فالرسالة القادمة من زنجبار ليست رسالة وصيفة لنمط الحياة الجديد ومحاولة تبرير التعايش معه فقط، وإنما كانت كما لاحظ الامام السالمي نفسه، مما «يزعمون أنه من الاحتجاج» وهو ما نرى أنه يفترض جرأة من قبل كتابه على الاحتجاج، وهي جرأة إن نظرنا إليها في سياقها التاريخي وفي شخصية المحتج عليه لرأينا أهميتها

إلى «التدخل» معرفيا في الممارسة الاجتماعية في المجتمع العناني. الذي شهد حركة تطور كبيرة في مناحيه الحياتية، بدراسة تسهم في توضيح للجوانب الاجتماعية للغة وروية الأدوار التي تساهم فيها في ميدان التفاعل الاجتماعي، سعيا وراء هدف أعم يتمثل في تعزيز الحس النقدي تجاه اللغة.

كتاب «بذل المجهود في مخالفة النصارى واليهود»

الكتاب الذي تتكون منه مادة هذه الدراسة هو «بذل المجهود في مخالفة النصارى واليهود» للامام ^(١) نور الدين عبيد الله بن حميد السالمي. ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب، وهي التي اعتمدها في هذه الدراسة في عام ١٩٩٥، وقد نشرته مكتبة الامام نور الدين السالمي، ويقع الكتاب في ٨٠ صفحة من القطع المتوسط، ويتكون من مقدمة وستة فصول وخاتمة ^(٢). الفصل الأول حمل عنوان «في التحذير من مدارس النصارى»، والثاني «في لباس النصارى»، والثالث «في تعليم اللغة الأجنبية»، والرابع «في حلق الحصى»، والخامس «في السبب الذي أدخل النصارى بلاد الاسلام»، أما الفصل السادس فحمل عنوان «في الحث على التناصر والتآزر والاستعداد للعدو بما يستطاع من قوة والتنبيه على غوائله». أما خاتمة الكتاب فقد احتوت على تنبيهات حول التحذير من مطبوعات النصارى ونحوها، وفي الطريق لتهديب الأطفال.

قبل أن نلج مباشرة في تحليل الكتاب نرى أنه من المهم أن نتعرض بالتحليل لقصة تدوين هذا الكتاب كما يرويها الامام السالمي حيث أنها تحمل كثيرا من الدلالات التي تعين على إضاءة بعض النقاط الرئيسية في هذه الدراسة. يقول الامام السالمي في مقدمة الكتاب.

«هذا جواب لكتاب وصلني من زنجبار ، مجادل فيه عن اخوان الكفر عبدة درهم والدينار، وذلك حين نزح الله حكومة زنجبار من أيدي المسلمين بما كسبت أيديهم. وسلط عليهم عدوهم، بما تركوه من أوامر بهم، فاحتلوا النصارى بالكر والخذاع ونصبوا لهم أنواع الحيل السالية للدين، رغبة في سلب دينهم، كما سلبوا دنياهم فيكونون سواء، فمال إليهم من لا خلاق له من جهال المسلمين، ومن زاع عقله عن سنن الدين، فترزوا بملايسهم، وعرجوا السننهم بلغاتهم، وخالطوهم في مدارسهم وعاونوهم في محاكمهم التي هي بيت الظلم ومستقر البوار. فصدرت مني إليهم إشارة بالنصيحة عن هذا الاعرجاج، ومطالبة الرجوع إلى أقوم المنهاج، فصدر منهم هذا الهذيان، الذي يزعمون أنه من الاحتجاج، فلم أر بدا من جوابه، خوف الوعيد المذكور في قوله ﷺ «إذا ظهرت البدع في أمتي فعل العالم أن يظهر علمه، فإن لم يفعل فعليه لعنة الله والملائكة والناس أجمعين، لا يقبل منه صرف ولا عدل» (ص٦).

تشير هذه المقدمة بوضوح إلى السبب الذي من أجله كتب هذا

فقد كان الخطاب الديني هو المسيطر في عُمان، سيطرة لم يتجرأ على الاحتجاج عليها أحد طوال قرون عديدة، وكون الاحتجاج كان ضد الامام السليبي نفسه، فالقضية في غاية الأهمية والدلالة، ذلك ان الامام نور الدين السليبي كان يعتبر من أهم ممثلي مؤسسة العلماء الدينيين الذين كانوا في الواقع المسيطرين على النمط الحياتي المعيشي العُماني بأكمله، حيث امتدت سلطتهم الى تعيين الامام وخلعه اضافة الى وظائفهم التقليدية في الاشراف على المستويات الحياتية العادية للمجتمع من خلال القضاء والافتاء. ان اذن صدور هذا الاحتجاج ضد الامام السليبي نفسه يعني ان تغيرا ما قد حدث في المجتمع جعل من حدوث هذا الاحتجاج ممكنا وعليا.

ومن الدلالات الأخرى التي تشير إليها هذه المقدمة القصيرة ارتباط مؤسسة العلماء في تلك الفترة بالواقع المعيشي للناس، نلمس ذلك من استجابة الامام السليبي لتغير الذي حدث في النمط المعيشي لعُمانيين زنجبار في أمرين هما استجابته الأولى التي تمثلت على شكل «إشارة بالنصيحة»، واستجابته الثانية التي تتجلى في كتاب «بذل المجهود نفسه». وهنا يتوجب ان نشير الى نقطة غاية في الأهمية، وهو حداثيته الوضع الثقافي آنذاك، فالقضايا التي كانت تطرح لم تكن أمورا نظرية عقائدية فحسب، وإنما ظواهر حياتية معاشة كالمدارس وتعلم اللغات والملابس وغيرها. وعلى الرغم من ان رد الامام السليبي كان يمثل الثبات الديني وقياس الواقع بقياس النصوص الدينية الأصلية المتمثلة في النص القرآني والسنة النبوية إلا ان التفاعل مع الأمور الحياتية للمجتمع ومحاولة التأثير في الواقع أمر ينبغي الإشارة إليه هنا باعتباره دلالة على مستوى من مستويات الالتزام الاجتماعي.

هذه الإشارة ذات أهمية لسبب آخر وهو ان المجتمع كان يتفاعل داخليا وإن رؤية الذات وتحديد الهوية القومية والدينية كانت تتم من خلال ممارسات هذه الذات الاجتماعية، أي ما يقوم به المسلمون العُمانيون في زنجبار وليس من خلال خطاب تضادى مع الآخر، سواء أكان هذا الآخر مذهبيا أو دينيا أو قوميا.

إن نظرنا الى الكتاب من منظور حضاري أعلى، سنجد أنه رد فعل على التقاء حضارتين: الحضارة الإسلامية المتمثلة في مسلمي زنجبار ونمط حياتهم العربي الإسلامي، والحضارة الغربية المتمثلة في الانجليز ونمط الحياة الذي أوجدوه في زنجبار. ان الكتاب اذن محاولة للدفاع عن الهوية القومية (العُمانية) والدينية (الإسلامية) إزاء هجمة من هوية تختلف في قوميته (الانجليز) ودينها (النصارى واليهود). الكتاب بهذا المستوى يمثل اذن لحظة مهمة من لحظات التاريخ العُماني، فهو يصور لحظة لقاء (أ.و.إ.و)، شئت، صدام) حضارتين، ودفاع الحضارة الإسلامية عن ذاتها، ويعبر عن صراع بقاء حضاري.

إلا أن هذا المستوى الحضاري ليس ما يشغلنا هنا، حيث إننا

سنركز على الداخل العُماني فقط وسنحاول تقديم رؤية لما نعتبره صدام خطابين داخل الثقافة العُمانية، الخطاب المسيطر وهو الخطاب الديني والخطاب الجديد وهو خطاب التكيف الاجتماعي، ما تبقى من هذه الدراسة سيخوض الخطوات التالية: سنقدم أولا الخطاب المتصانمين من خلال اطروحات كل منهما، والنسق التصوري الذي يجعل كل خطاب منهما مترابطا في ذاته ومتعززا عن الخطاب الآخر، ومن خلال الأليات الخطابية (اللغوية) التي يقدم عبرها كل منهما اطروحاته. بعد هذا العرض سنحاول تشكيل صورة لما نسميه بلحظة الصدام الخطابي، ويتمثل هذا في وصف ديناميكية الصدام وحركيته من خلال تحليل للأليات التي عمد كل من الخطابين الى استخدامها، ثم ننتقل الى الاستنتاجات التي توصلت إليها هذه الدراسة.

الخطاب الديني: اطروحاته ونسقه التصوري

الخطاب الديني الذي يمثله الامام نور الدين السليبي هو خطاب يعتمد أساسا على قوة السلطة الدينية في عُمان آنذاك، هذه السلطة التي استمرت زمنا طويلا في عُمان اعتمدت على القوة الاجتماعية والسياسية التابعة من النصوص الإسلامية الأصلية وهي النص القرآني والنص النبوي اضافة الى التجارب الماضية في تطبيق الدين في الحياة الإنسانية كفترة الخلافة الراشدين أو الأئمة في عُمان مثلا. وإذا كان ايماننا ينصب على الجانب الاجتماعي من اللغة فيأينا نرى ان هذه النصوص قد كان لها دور أساسي في وضع السلطات الاجتماعية في عُمان، حيث كان دورها تربيته لمكانة علماء الدين اضافة الى الدور الدفاعي - الهجومي الذي يتجلى خير تجل في الحالات التي يتعرض فيها هذا الخطاب الى تحد أو «احتجاج» من خطابات أخرى، لا تتبع أساسا في طرحتها من نفس المصادر الأصلية، وإنما من ممارسات وتجارب حياتية مغايرة كما سنرى لاحقا.

تعتمد بنية الخطاب الإسلامي اذن على الاطروحات الكبرى (3)

التالية

- النصوص الأصلية تمثل حقيقة (الهوية) ولذا فهي صحيحة في ذاتها.
- صحة هذه النصوص تجلت أيضا في تطبيقها الذي استمر قرونا عديدة في عُمان (فترة الأئمة).
- أي محاولة لتحطيل هذه النصوص ودلالاتها وانعكاسها على الواقع الحياتي للناس هو بعد عن طريق الدين.
- أي يعد من الدين يجب إيقافها.

إضافة الى هذه الاطروحات التي تسيطر على الخطاب الإسلامي عموما فإن نظرة على نسقه التصوري تضيء لنا جانبا مهما في هذا الخطاب. يقوم هذا الخطاب على مجموعة من الاستعارات التصورية، الأساسية وهي ما اسميها بالاستعارات الاستراتيجية (4) الاستعارات التصورية

الاستراتيجية للخطاب الديني هي كما يلي:

– الإسلام قضاء ذو حدود: هذه الاستعارة استراتيجية ليس في الخطاب الديني للإمام السالمي فقط، وإنما في الخطاب الديني الإسلامي على وجه العموم. وتقوم هذه الاستعارة على معرفتنا بالفضاءات المغلقة، كالغرفة، أو السيارة أو قاعة الدرس أو السفينة، كما يوضح الشكل التالي الذي يمثل مخططاً تصوريا للفضاء المغلق:

نفجد أن الفضاءات المحدودة تحدد الداخل والخارج والحدود، فالشكل يوضح مستطيلاً محدوداً من جميع الجوانب، وثمة نقطتان نقطة تقع «داخله» والنقطة الأخرى «خارجه».

لقد أوضحت النظرية التجريبية للاستعارة أن خبرتنا بالأشياء المادية البسيطة في حياتنا ومعرفتنا بها تعيننا على تشكيل المفاهيم المجردة، ولهذا فإن معرفتنا بكون جسمنا مثلاً داخل غرفة معينة أو خارجها (كما يوضح الشكل بالنسبة لوضع النقطتين) تنقل حسب مقتضيات الخطاب الديني لتشكيل تصور الدين، فكما أنك قد تكون داخل الغرفة أو خارجها، كذلك فإنك إما أن تكون داخل الدين أو أنك تخرج منه. إن هذه الاستعارة استراتيجية في الخطاب الديني فبينهما تمكن ممثلي للخطاب الديني من تحديد الذات بصفتهم داخل فضاء الدين، وتحديد الآخر الذي يرى إما أنه يعارس حياته داخل إطار الدين أو أنه قد جاء بفعل «يخرجه» من الدين.

إن نظرنا إلى خطاب الثبات الذي يطرحه الإمام السالمي فنسجد تجليات هذه الرؤية التي تتحكم في تعامله مع التفاعل والصراع الاجتماعي. لتعامل مثلاً العبارتين التاليتين.

* دواهي عظمى ومصائب كبرى، يعلم ذلك جميع العقلاء، ولا يخفى إلا على الجبهة الأغبياء فمن فوائدهم أنهم يفرجون هؤلاء الصبيان الذين يتعلمون في مدارسهم من دين الإسلام اخراجاً حقيقياً بقلوبهم. (التهاني: ص ١٠).

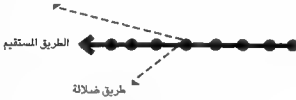
* وأما ليس ما كان شعاراً للكفر من يهودية أو نصرانية أو مجوسية كالزناز ونحوه فهو شرك أجمعاً، وخروج عن الملّة الإسلامية. (ص ٢٠).

– الإسلام طريق (أو صراط) مستقيم والإسلام تحرك من موضع آخر: وهنا فإن خبرتنا بالطرق والاتجاهات تنقل لتشكيل رؤية معينة أيديولوجية للدين. فنقلنا من موضع آخر، يفترض أن ثمة نقطة بداية وإن ثمة طريقاً ينبغي عبوره، وإن ثمة هدفاً نصل إليه. كما يشير المخطط التالي:



هنا نجد أن النقطة (أ) تمثل نقطة البداية، و(ب) الطريق و(ج)

الهدف الذي يسعى الشخص المتحرك للوصول إليه. بنية التحرك هذه عادة ما ترتبط ببنية الخط المستقيم، فالخط المستقيم يفترض أن جميع النقاط الموجودة على الخط تتوازى في المستوى أن قيس بمقياس مساحي كما يشير المخطط التالي:



إن ربط الخط المستقيم بالتنقل إلى هدف معين يعني أن الطريق للوصول إلى الهدف يحدد طريقاً مستقيماً (السهم الأسود الداكن). يشير المخطط أيضاً إلى الطرق المنحرفة عن الطريق المستقيم (الأسهم للنقطة). إن هذا يعني أنك إذا أردت الوصول إلى الهدف فإن عليك أن تستخدم الطريق المستقيم (طريق الهداية أو الهدى)، أما إذا زعجت عن الطريق وانحرفت فإليك لن تصل إلى الهدف المنشود، بل أنك ستصل إلى أهداف غير محبذة كالكفر والجحيم (طريق الضلال). إن معرفتنا بهذه الأمور البسيطة كالتنقل والطرق المستقيمة والانحراف عن الطرق تعيننا لتشكيل تصورات عن مفاهيم مجردة كالدين، فالدين هنا طريق يقود الإنسان إلى هدف السعادة الأبدية، وهو طريق مستقيم إذا ما انحرف عنه الإنسان لن يصل إلى النهاية المرجوة.

على المستوى الاجتماعي فإن هذه الاستعارة (الإسلام طريق مستقيم يوصل إلى الجنة) ترتبط أساساً بالوضع الاجتماعي للسلطة الدينية في المجتمع العماني. فهذه الاستعارة التصورية توفر الامكانية لتحديد الصحيح والخاطئ دينياً، وتحديد الذات والآخر الاجتماعي. ولذا فإنها عادة ما تستخدمها الخطاب الديني في محاولة تمديد للأطراف الأخرى، فهي توفر ذخيرة يمكن بها تحديد الآخر «المنحرف» الذي «يضل» الناس، أي يبعدهم عن الطريق الصحيح.

إن لغة الإمام السالمي في كتابه تظهر بجلاء تحكم هذه الرؤية التصورية للدين ودوره في الحياة في خطابه:

* فصدرت مني اليهم إشارة بالصيحة عن هذا الاعوجاج ومطالبة الرجوع إلى أقوم المنهاج. (ص ٦).

* فأمنت ببعض الكتاب وكفرت ببعض، واستبدلت بالرشد غيا، وبالحدى ضلالاً (٢٩).

* وقوله تعالى: «ولا تتبعوا أمواء قوم قد ضلوا من قبل وأضلوا كثيراً وضلوا عن سواء السبيل». (ص ٢١).

هذه فيما نرى، وحسب مقتضيات هذه الدراسة هي الاستعارات الاستراتيجية التي تتحكم في الخطاب الديني للإمام

نور الدين السلمي. إن هذه الاستعارات تتماشى كما رأينا مع الطروحات الأساسية للخطاب الديني وهو ما يجعله خطاباً واضح المعالم منسجماً تصويرياً وخطابياً مع طروحاته الكبرى وتفاصيل تلك الأطروحات كما هو موجود في الرؤية التي يطرحها الإمام السلمي في مبذل المجهود. هذا الانسجام والترابط الداخلي للخطاب يعتمد أساساً على النسق التصوري الذي يقوم على تصورات «جغرافية» تحدد موقع الأطراف للمشاركة في الصراع أو التفاعل الاجتماعي.

خطاب التكيف : أطروحاته ونسقه التصوري

يطرح المحتجمان الزنجباريان رؤية مخالفة لرؤية الإمام السلمي. هذه الرؤية ، رغم إقرارها بأهمية النصوص الأصلية في تحديد نمط الحياة، إلا أنها تبرز عوامل حياتية تؤثر تأثيراً مباشراً في حياتهم. هذه العوامل هي عوامل حياتية تعتمد على التجربة والمعاشية وعلى الظرف الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي كانت تعيشه زنجبار آنذاك من خلال الأطروحات التالية:

- في زنجبار متغيرات حياتية اجتماعية واقتصادية وسياسية أنتجت وضعاً معيانياً مختلفاً.

- الالتزام بالنصوص المقدسة كما يقدمه الخطاب الديني أمر غير ممكن بسبب المتغيرات.

- البقاء اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً يفترض مجازة هذه المتغيرات ، بسبب عدم ضرر هذه المتغيرات ضرراً كبيراً من جانب وبسبب عدم وجود وسيلة أخرى غير هذه المجازة والتكيف مع المتغيرات.

- في هذا الوضع لا سبيل إلا التكيف والتغير.

كما سنرى لاحقاً أن خطاب التكيف يتميز بأمر غاية في الأهمية هو أنه لا يعتمد فقط على فكرة التكيف الذي لا مفر منه، رغم أنها الأطروحة الرئيسية فيه، فهو يطرح أيضاً رؤية أخرى مغايرة تماماً للخطاب الديني، رؤية تعتمد على الملاحظة وتتمركز أساساً على إظهار الجوانب الإيجابية للتغير. معنى هذا أن خطاب التكيف هو، فيما نرى، جزء بسيط من عملية تغير اجتماعي كبرى للخطاب فيها دوران أساسيان: دور العاكس لهذا التغير ودور المشاركون فيه. إن النصوص الاحتجاجية التي يوردها الإمام السلمي في الكتاب تكشف بوضوح عن هذا التغير الذي كانت تعيشه زنجبار، لكنه في الوقت ذاته كان يعد جزءاً مهماً في عملية التغير ذاتها، فالتغير هنا قد أنتج خطاباً (تتظرياً اجتماعياً) ومعرفة خاصة به، تؤسس لما سيستجد من مراحل عملية التغير هذه.

وإذا نظرنا إلى النسق التصوري لخطاب التكيف فإننا نلاحظ أمراً في غاية الأهمية وهو عدم وجود نسق تصوري متكامل مثلاً عند الخطاب الديني الذي أسس نسقه التصوري على مدى أجيال وجراء وجود وفاعلية النصوص المقدسة التي كان لها دور

أساسي في تشكيل النسق التصوري وليس للخطاب الديني فقط وإنما للفرد العادي في المجتمع. إن مراد بعض مظاهر الاضطراب الداخلي لخطاب التكيف هو ما جادلنا فيه سابقاً من أن خطاب التكيف مرحلة انتقالية فقط في عملية تغير اجتماعي كبرى.

في خطاب التكيف نجد أن الاستعارة الاستراتيجية الأساسية هي التكيف. وقيل أن أوضح كيف عملت هذه الاستعارة في المستوى الاجتماعي لمصلحة مثلي هذا الخطاب ومنتجيه، ساوضح أولاً بنيتها التصورية. إن هذه الاستعارة تقوم أساساً على وضعنا الجسمي في تفاعله مع البيئة حوله. فالوضع الأساسي الذي نعيش فيه هو الوضع العادي الذي تمارس فيه أجسامنا وظائفها دون الحاجة إلى القيام بأفعال أخرى غير معتادة، ولكن نجد أحياناً أنفسنا في أوضاع تتطلب منا تغييراً في وضعية جسمنا لمناسبة وضع خارجي. لنأخذ مثلاً الأوضاع الطقسية غير الطبيعية مثل البرودة الشديدة، إن البرودة الشديدة تقرض علينا التعامل معها بحيث تمنع ضررها على جسمنا، ولذا نبادر إلى التكيف معها من خلال الملابس الثقيلة التي تمنع تعرض الجسم لدرجة البرودة غير الطبيعية. مثال آخر: تخيل أنك تحاول الدخول في أحد أنفاق قلعة الحزم: إن النفق، وهو الظرف الخارجي، يفرض عليك الحركة جسمياً بوضع معين، ذلك أنه لا يمكنك الحركة في النفق قياماً كما هي العادة، لذا فإنك تشكل وضع جسمك كاملاً (وضع الراس، وضع القدمين...) الخ بحيث يتلاءم مع الظرف الخارجي المتصل في بنية النفق (التي تشمل شكله وحدوده المساحية على وجه المثال)، فيما يلي سنحاول تقديم مخطط مبسط لتصور التلازم والتكيف.



يظهر المخطط (١) شكلاً معيناً هو المربع (مجازياً هو الفرد في زنجبار) الموجود في ظرف يناسبه (٢)، أي وضع المربعات (النسق الاجتماعي التقليدي القائم على مركزية الخطاب الديني)، ثم (٣) يحدث تغير في الظرف الخارجي يتمثل في تحول مجموعة المربعات إلى مثلثات (المتغيرات التي حدثت في زنجبار بعدد قدم الاستعمار وما صاحبه من تغيرات). هنا فإن الشكل، لكي يكون منسجماً مع الوضع الجديد، لا يجد أمامه من سبيل إلا التحول إلى مثلث (٤). هذا التحول (محاولة التأقلم مع الظروف الاجتماعية الجديدة من خلال أفعال اجتماعية غير معهودة في الوضع السابق) تجعل منه في وضع منسجم مع الظرف الخارجي الجديد (أي أن الفرد يصبح منسجماً مع المتغيرات الاجتماعية). نشير هنا إلى أن هذا المخطط

يبسط عملية التكيف الاجتماعي التي تتكون من بنية معقدة ومن عمليات تفاعلية اجتماعية ونفسية واقتصادية وسياسية عميقة، لكنه مع ذلك يظهر المراحل الأساسية لتصور التكيف الاجتماعي.

ان هذه البنية البسيطة للتكيف تشكل الجزء التصوري الجوهري في خطاب التلازم والتكيف الزنجباري، حيث انها تمكن المتحدث من محاولة فهم الظواهر غير المادية والتعامل العقلاني والتفاعل معها وتبرير الفعل الاجتماعي على المستوى العام. ان هذا المخطط التصوري ذو ابعاد تكمن في لب عملية التغير الاجتماعي وصراع القوى داخل المجتمع العماني، فبنية التكيف تفرض ان التغير الاساسي لا ينبع من تغير في ذات الفرد نفسه وانما في الطرف الخارجي الذي يستلزم تغيرا في الذات والممارسة الاجتماعية التي قد لا تتفق ومتطلبات الخطاب الديني الذي يصر على الثبات.

اضيف الى ذلك نقطة مهمة أخرى، وهي ان القيام باعمال هذه الاستعارة وليس غيرها أمر مهم في دلالة الخطابية، فهو نوع من التحدي التصوري للخطاب الديني، ذلك ان الخطاب الزنجباري هنا لا يوظف نفس الاستعارات المسيطرة على الخطاب الديني (مثل الاسلام فضاء مغلق، والاسلام رحلة في خط مستقيم) بل انه يتجاوزها ليشكل نسق التصوري الخاص به. ان هذا التحدي لا تتمثل اهميته في تقديم تصور جديد فقط، بل في اهميته الكبرى تكمن في كونه فعلا اجتماعيا في ذاته، انه فعل فهم جديد للعالم ولتفاعل الانسان العماني والمسلم عموما مع متغيرات الواقع، فهو يمثل رفضا للتصورات الاستراتيجية المشكلة للخطاب الديني وتقديما لتصور جديد يعكس الابعاد الاجتماعية الجديدة والصراعات والتفاعلات داخل المجتمع العماني ويكرس عملية التغير.

أليات الصدام

يعكس الكتاب كما أشرنا لحظة صدام بين خطابين وجدا في المجتمع العماني الحديث، ولكن قد يسأل البعض «ماذا هو صدام؟ ليس الأمر أكثر من خلاف في الآراء بين عالم دين وشخص عادي؟ بين شخص لا يعرف في أمور الدين وعالم دين يحاول أن يشرح الأمر كما يراه الشرع؟». ان هذه الدراسة لا تتفني مستوى العلم بالدين الذي يميز الامام نور الدين السالمي وهو ليس محل ادنى شك وليس مجال الحديث عنه هنا، لكن للأمر (الأمر الاجتماعي تحديدا) زوايا مختلفة ليس العلم بالدين الا أحدها. الزاوية التي أطرحها في هذه الدراسة زاوية مختلفة وتنطلق من منطلقات نظرية مختلفة، فالدراسة هذه تنطلق من رؤية ترى في اللغة فعلا، أو ممارسة فعلية لها أهدافها وآثارها، وهي رؤية تتجاوز ما ساد من ان اللغة ليست الا وسيلة اتصال محايدة بين بني البشر. مثال بسيط على الفعل اللغوي حينما يقول الزوج (المسلم) لزوجه «أنت طالق»، فإنه لا يخبرها فقط، أي أنه لا يوصل معلومة منه اليها، بل إنه أساسا يمارس فعلا اجتماعيا هو الطلاق، وهو فعل له

دلالاته وعواقبه الاجتماعية. نفس هذه النظرة (أي اللغة كفعل) تسري على كل ممارسة لغوية. أضف الى ذلك انني انطلق من بعض ما توصلت اليه الدراسات النقدية المعاصرة والتي لها تراث فلسفي خاص بها يمثل بعضه في دراسات ميشيل فوكو حول الخطاب ودوره في التفاعل الاجتماعي، ودراسات التحليل النقدي للغة كما هو عند روجر فالور ونورمان فيركلاف وغيرهما ممن طوروا النظريات الاجتماعية النقدية في ميدان اللسانيات (٧)، هذه الدراسات مجتمعة أوضحت ان اللغة تعكس الواقع الاجتماعي وصراع القوى المختلفة فيه من جانب، وتشارك في هذا الواقع من جانب آخر. وهذا بتلخيص، هو المنطلق النظري الذي تنطلق منه هذه الدراسة، فالدراسة إذن محاولة في التحليل النقدي للغة في سياق عماني.

بهذا الاطار النظري في الذهن، فإن قراءتي لكتاب «بذل الجهد» في مخالفة النصارى واليهود، للامام نور الدين السالمي قد اقتنعتني بإمكانية دراسته من هذه الزاوية، فالكتاب، كما سأوضح لاحقا، موزن في سياق اجتماعي ويؤدي بهذا وظيفة اجتماعية.

ان فهم الصدام الخطابية الذي يعكسه الكتاب فهما أعمق يتطلب مني تتبع الآليات التي عمد كل من الخطابين الى توظيفها في مستوى النص. ان كلمة الصدام التي استخدمها هنا تقتض انني استخدم استعارة (المنافرة الفكرية معركة) في فهمي لتفاعل طرفي الكتاب. وأنا هنا على وعي تام بذلك وأرى ان استخدام تصور للمعركة ليس عقويا وانما استخدمه لأسباب متعددة، فالأول ان تصور المعركة يمكنني كبحاث من رؤية جوانب مهمة في الكتاب لا يمكنني رؤيتها فيما لو استخدمت مجالا تصوريا مختلفا كان أقول ان المناظرة هنا (تبادل) لوجهات النظر، فكل من الخطابين هنا يعكسان روحا تنزع نحو التشكيك في شرعية وجود الآخر، فالخطاب الديني يرى ان لا شرعية دينية تسند خطاب التكيف ذلك انه منبت تماما من السند الشرعي، فيما يرى خطاب التكيف ان الخطاب الديني منبت عن الواقع ومتغيراته التي لا يمكن دها ولذا فإن وجوده بصورته تلك أمر غير عملي الا اذا تكيف هذا الخطاب الديني نفسه مع الواقع ومقتضياته، فنحن إذن إزاء خطاب لا يمكن وصفهما الا بانهما متصادمان، وهنا فإن رؤية هذه المناظرة باعتبارها معركة تكمن من رؤية الاستراتيجية والتكتيكات التي قام بها كل من الخطابين على مستوى النص ل طرح أفكارهما الأساسية لنزع شرعية الخطاب الآخر، وبهذا فإن (المعركة) هي وسيلة كاشفة جدية.

اضيف الى ذلك اني أرى الأمر من منظور المعركة لسبب منهجي يحكم هذه الدراسة بأكملها وهو اني أدرس هذا الكتاب وصدام الخطابين فيه من منظور اجتماعي يمثل الصراع الاجتماعي على السلطة وتفاعل القوى الاجتماعية المختلفة فيه جزء

التكيف، سنختار منها ما نعتقد أنه أهمها وأكثرها اظهارا لأطروحاته ومواجهات أطروحات خطاب التكيف، حيث سنعرض لأربع آليات هي الاعتماد على قوة السلطة نفسها، وموضعة التغيرات الجديدة وتفسيرها ضمن الامكانيات التي يطرحها الخطاب الديني، واستخدام لغة صحة جسدية ونفسية وعقلية، والتشكيك في الواقعية والفرضية التي يطرحها خطاب التكيف.

١ - التركيز على السلطة الدينية باعتبارها مرجعية للصواب والخطأ

كما هو متوقع من أي خطاب في موقع الهيمنة على الخطابات الأخرى في المجتمع فإن الخطاب الديني يقدم نفسه في هذا الكتاب كسلطة اجتماعية. وإذنا نتبعنا دلائل ذلك في الكتاب فإننا نجد مظاهر شتى لذلك، فالنصيحة التي يقدمها الامام الساملي لأهل زنجبار بعد سماعه عن التغيرات الاجتماعية التي لم يعهدها هذا الخطاب في تنظيمه المثالي للمجتمع حسب مخططة، كتعلم اللغات الأجنبية ولبس الملابس الغربية، والدراسة في مدارس أجنبية أو في مدارس يعمل فيها الاجانب أو حتى في خلق اللحية، هذه النصيحة هي محاولة من قبل السلطة الدينية لاعادة الامور الى طبيعتها قبل التغيير الاجتماعي. وقد يجادل البعض مرة أخرى هنا بأن ما كتبه الامام الساملي ليس أكثر من «نصيحة» كما يذكر هو في قوله: «فصدرت مني إشارة بالنصيحة عن هذا الاعوجاج ومطالبة الرجوع الى أقوم النهاج» (ص ٦)، بمعنى انها مبادرة لا هدف من ورائها غير أي أود هذا أن أوضح أمرين

أولهما أن ما يشغلنا هنا ليس ما يقوله الخطاب الديني أو ما يعتقد أنه يفعله، وإنما التفسير الاجتماعي لذلك الفعل في سياق البنية الاجتماعية الموجودة والتغيرات التي كان يمر بها المجتمع. فالنصيحة جاءت من الطرف الأقوى اجتماعيا وهو طرف العالم الذي كان تأثيره كبيرا في المجتمع آنذاك وكانت موجهة الى طرف ليس ذي سلطة، فالطرفان ليسا في مستوى اجتماعي واحد (أي مستوى القوة الاجتماعية). فهنا إذن يحقق جانباً أساسياً من جوانب الفطرة الاجتماعية التي نحاول تطبيقها في قراءتنا هنا، ثانياً، أن هذه النصيحة جاءت كرد فعل على فعل اجتماعي غير مرغوب من وجهة نظر الامام الساملي، فعل يضاد تفسير الخطاب الديني للنصوص الدينية الأساسية وهي النص القرآني والسنة النبوية إضافة الى سيرة السلف الصالح، وهو ما يعني أن الامام الساملي قد دون نصيحته تلك استجابة لفعل قام به الطرف الآخر. فالنصيحة هنا انما هي تجل لخطاب يحاول إيقاف هذا التغيير، فنحن إذن ازاء فعل ورد فعل، الفعل الأصلي، التغيير الاجتماعي كتعلم اللغة الأجنبية، قام به الكثير من المعنانيين في زنجبار تكيفاً مع الأوضاع الجديدة، أما الاستجابة المانعة، أي النصيحة عن الاعوجاج ومطالبة الرجوع الى أقوم النهاج، فقد جاءت من قبل الامام الساملي.

محوري. وهنا اكبرنا ان لا أنظر الى اللغة باعتبارها نظام اشارات يستخدم لوظيفة تواصلية بل من منظور اجتماعي، فاللغة (مثل كتاب «بذل الجهود») تكشف الصراع الاجتماعي عن طريق إبراز أطرافه ومحاوره المختلفة من جانب، فيما تشارك من جانب آخر في عملية الصراع. ان هذا الكتاب بالنسبة لي كباحث هو وسيلة استخدمها لرؤية صراع أو صدام اجتماعي شهدت تلك الفترة، أما بالنسبة لمستخدميه فإنه كان وسيلة تعبيرية ذات وظيفة اجتماعية تكسر أو تزعزع الواقع الاجتماعي، وعلى هذا فإن الصراع والمعرفة هما أمران منهجيان يفرضهما الإطار النظري الذي يحكم رؤيتي وقراءتي للكتاب من ناحية والمنهج الذي اتبعه في قراءتي وتحليلي له من ناحية أخرى.

هذا الإطار النظري لم يفشل، حسيماً أرى، حينما حاولت قراءة الكتاب من خلاله، فالحكايات يشير بوضوح الى الواقع الاجتماعي والصراع الذي شهده. فإن نظراً فقط الى أطرافه لوجدنا أن الأمر يتجاوز القدرية في الطرح، ذلك ان الكتاب يقدم طرح الامام الساملي نفسه اضافة الى أنه يشير الى ويقتبس من كتاب اسمه «ارشاد الحياري في تحذير المسلمين من مدارس النصارى» للشيخ يوسف بن اسماعيل النبهاني، فنحن هنا ازاء صوتين عمانيين يمثلان الخطاب الديني، أما خطاب التكيف فيمثلته منحجان من زنجبار هما المصحح الرئيسي على نصيحة الامام نور الدين الساملي هو المشار إليه في الكتاب بـ«المعارض» (ص ٧) أو «المعارض الجادل» عن الذين يخشون أنفسهم» (ص ٢٨)، إضافة الى معترض آخر يشير اليه الامام الساملي في الفصل المخصص حول خلق اللحية بقوله «غيره (أي غير المعارض الاول) ممن كان غل شاكلته من أهل ناحيته» (ص ٥٤). انن نحن ازاء طرفين واضعي المعالم طرف يرى أنه يقوم بوظيفة النصيح، وطرف يحتج على ذلك. هذان الطرفان لا يشكلان الخطابين بأكملهما بالطبع وإنما يعبران عنهما، فليس في وسعنا الآن معرفة كمية النصائح الموجهة الى أهالي زنجبار وايضا الاحتياجات القادمة من قبلهم، ولكن يمكننا بإطمئنان القول أن ثمة خطابين واضعي المعالم يتكاد طرفي التفاعل والصراع الاجتماعي في تلك الفترة.

إذاً اتفقنا ان رؤية الاختلاف في الرأي الذي يطرحه الكتاب من منظور المعرفة أو الصدام بين طرفين وجدا في المجتمع المعاني في تلك المرحلة التاريخية فإنني سأستخدم منهجا تحليليا ينبع من متطلبات المعرفة ذاتها، وأهمها مفهوم الآليات (الاستراتيجية) والأسلحة المستخدمة (الصراع). الآلية بهذا الفهم هي إذن أسلوب خطابي يمكن تقصيه من خلال اللغة ويستخدمه الكاتب من أجل تعزيز أطروحاته الكبرى ورؤيته للكون والمجتمع والكيفية التي يتم بها تنظيمهما.

الآليات الخطابية في طرح الخطاب الديني

يستخدم الخطاب الديني آليات عدة في صدامه مع خطاب

نوضح لك قبحه ووباله غاية التوضيح. فلم تطيعهم وتعصينا؟ ونحن ندعوك الى الجنة، وهم يدعونك الى النار، ونحن نتسبب بنجاحك وهم يتسببون لك بالهلاك والدمار، مع معرفتك يقينا اننا اعرف منك فيما يصلح الدين ويفسده وما يقرب الانسان من الله وما يعيده فاشة الله اتق الله في نفسك ووليك، ولا حول ولا قوة الا بالله العظيم (ص ٢٠).

تظهر الفقرة عرض السلطة الدينية هنا لقوتها ووعياها التام بالعملية الاجتماعية والتغير الذي تأتي به في موازين القوى الاجتماعية. يتجلى هذا مثلا في استخدام الضمائر «أنا وأمثالي» وهم... ونحن... حيث يعرض الخطاب الديني مثله باعتباره السلطة التي تحدد كيفية عمل المجتمع، كذلك فإن هذه الفقرة تظهر بوضوح وعي الخطاب الديني بالمنافسة القائمة من «الهم» ولذا يبدأ في تفعيل بعض استعارات الاستراتيجية في المقارنة بين السلطة - الذات والسلطة - الآخر، كاستعارة (الحياة تحرك الى الجنة) فيقول: «نحن ندعوك الى الجنة، وهم يدعونك الى النار». ان استخدام ضمير الجمع في الإشارة الى الذات وإلى الآخر يظهر ان الأمر يتجاوز النضال الشخصية وان ثمة عمليات اجتماعية كبرى كالصراع الاجتماعي بين القوى والخطابات الاجتماعية هي التي تتحكم في تفاصيل حياة المجتمع، وفيما يقدمه الخطاب الديني من طروحات تعرض باعتبارها معرفة مطلقة غير مرتبطة بسياق اجتماعي تاريخي.

اما أكثر مظاهر آلية عرض السلطة تجليا في هذه الفقرة فهي في قوله «فلم تطيعهم وتعصيتا»، وفي قوله «اننا اعرف منك فيما يصلح الدين وما يفسده». ففي الأولى نجد أن الخطاب الديني يتحدث عن أهم آلية من آليات عمل أي سلطة اجتماعية وهي فرض الطاعة ومنع العصيان، والطاعة تعني وجود طرفين في العملية الاجتماعية: طرف يفرض رؤيته للعالم والمجتمع، وهو السلطة الدينية وخطابها الإلهي في حالة هذا الكتاب، وطرف آخر يطلب منه تنفيذ هذه الرؤية في الواقع وعدم رفضها باتيان رؤية أو فعل آخر مختلف عنها.

أما قوله «إننا اعرف منك فيما يصلح الدين وما يفسده» فيبرز سمة أخرى في عملية الصراع الاجتماعي هذه، وهي تقديم الخطاب الديني لنفسه باعتباره في موقع الأكثر خبرة بالعالم وتنظيمه، وتقديم الآخر باعتباره جاهلا بذلك ينبغي مساعدته.

لقد أظهرت دراسات في تحليل الخطاب والمعرفة مثل كتاب أركيولوجيا المعرفة ليشيل فوكو (Foucault: ١٩٧٢) وكتاب اللغة والسيطرة لروجر فالور وآخرين (Fowler et al., ١٩٧٩) ارتباط المعرفة بالقوة والسلطة الاجتماعية فالمعرفة هنا ليست معلومات مجردة كما قد يتبدى (من طرح الأمور من منظور التعاليم الدينية والعلم بها) وإنما تقتضي أن المتحدث هو العارف بالسلوك الاجتماعي المناسب (عدم تعليم الأطفال في مدارس

الامر الآخر هو اني لا انظر الى الامر، في هذا المستوى، باعتباره أمرا يتعلق باصدار احكام تقييمية، كما قد يتوهم البعض خطأ، فإنني عندما أقول أن الامام السالمي كان في موقع السلطة الاجتماعية وأنه يمارس من خلال الخطاب الديني هذه السلطة، وعندما أقول أن عمانيي زنجبار كانوا، في المستوى الديني على الأقل، كانوا «رعيا» لهذه السلطة، فإنني لا أقصد أن احدهما طرفا حسنا وطرفا سيئا في العملية الاجتماعية، وإنما أرى أن هذا المشهد من مشاهد التفاعل الثقافي في عُمان كان جزءا من عملية تغير حدثت في تلك الفترة كان لها اطرافها وأوضاعها كأي عملية اجتماعية أخرى، وتم تمثيلها في مستوى الخطاب اللغوي. وأن كان أحد الأطراف في هذه العملية أحد أهم العلماء الذين شهدهم التاريخ العماني، فإن الأمر لا يلغي التفسير الاجتماعي، البعيد عن الاحكام القيعية، لتلك الفترة وما شهدته من تفاعل.

إن فنحن إزاء عملية فعل ورد فعل اجتماعيين، وإذا كان الامام السالمي قد دون نصيحة الى أهل زنجبار كرد فعل على ما رأى في تغيرهم من ضرر على دينهم، فإن النصيحة قد جاءت برد فعل من قبل بعض أفراد المجتمع العماني في زنجبار، وكانت على شكل احتجاج، وهو فعل آخر ذو أهمية في التفسير الاجتماعي للتاريخ، واللغة، فهذا الاحتجاج إنما هو فعل هدفه تحدي نصيحة الامام السالمي، وهو ما أدى بالامام السالمي الى فعل آخر هو تدوين كتاب «بذل المهجور». وهذا الكتاب كفعل يدل على محاولة فرض رؤية محددة لكييفية تنظيم العالم (المجتمع) والتفاعل بين اطرافه كما يطررها خطاب الثبات الديني. فالكاتب كله أنن هو فعل اجتماعي يقصد منه ليس كيح التغير الاجتماعي في زنجبار فقط وإنما ايضا الرد على خطاب التكيف الذي تجل في رسائل الاحتجاج القادمة من زنجبار.

إن حديثنا السابق يعني أن تأليف الكتاب بأكمله يمثل تجليا لآلية استخدام السلطة الدينية لممثل الخطاب الديني (الامام السالمي). وإذا كان هذا التجلي قد جاء على مستوى تأليف الكتاب بأكمله فإلنا نجد الكثير من مظاهر استقلال آلية الفرض المباشر للسلطة في مواضيع كثيرة في رد الامام السالمي (ومن يقتبس منهم) على رسالة المعارضين الزنجباريين.

آلية اظهار السلطة الدينية وأهميتها الاجتماعية تتجلى بوضوح في كتاب «ارشاد البحارى في تعليم المسلمين في مدارس النصارى» لشيخ يوسف بن اسماعيل النبهاني الذي يقتبس منه الامام السالمي بعض آرائه حول عدم جواز تعليم أولاد المسلمين في هذه المدارس، فالنبهاني يحدث الاب الذي يأخذ ابنه الى مثل هذه المدارس قائلا:

«فما بالك تفرط في دين ابك هذا التفریط العظيم، بل تفرط في دين نفسك أيضا، وترتع انت وابنتك في هذا المرتع الخويم، فإن كان قد حسن لك الشيطان وأعاونته هذا الامر القبيح، فما أنا وأمثالي

أجنبية) ويحاول نقل هذه المعرفة التي يمتلكها إلى شخص لا يعلمها أن المعرفة بهذا المفهوم تقود مصدرا من مصادر سلطة الخطاب الديني في المجتمع، تلك السلطة التي تحدد السلوك الاجتماعي المقبول.

إن عرض السلطة الدينية لقوتها «المعرفية» بهذه الطريقة المباشرة تعتمد على تقنيتين، هما التناص والافتراضات المسبقة.

بعبارة عامة فإن التناص يعني أن نصا ما يؤدي وظوفته من خلال ارتباطه بنص آخر، ففي تقنية التناص غير المباشر يتم توظيف لنص مقدس هو النص القرآني، فعبارة «إننا أعرف ذلك» تشير إلى الآلية الكريمة «قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون» (الزمر: ٩). أما تقنية الافتراضات المسبقة فتقوم على عملية منطقية استقرائية هي:

- من يعرف أفضل (بالتالي أقوى في تأثير فعله الاجتماعي) ممن لا يعرف (مقدمة كبرى)
- س يعرف وص لا يعرف
- (مقدمة صغرى)
- إذن . س أفضل (وأقوى اجتماعيا) من ص (نتيجة)

إن استغلال الافتراضات المسبقة يعتبر من أهم الطرق التي تعمل بها السلطات الاجتماعية، فهي تعرض النتيجة وتوظفها اجتماعيا دون أن تشير إلى مقدماتها المنطقية أو يدون أن تضع هذه المقدمات المنطقية موضع التساؤل. وهنا فإن المقدمة الكبرى (من لا يعرف أفضل - وبالتالي أقوى اجتماعيا - ممن لا يعرف) تغفل تماما مع أنها لا تطرح حقيقة مثل قولنا أن (سرعة الضوء تفوق سرعة الصوت)، وأن (جامعة الدول العربية تأسست عام ١٩٤٥م) وإنما تطرح حكما قيميا يصعب في المصلحة الاجتماعية لـ «من يعلمون» ذلك أنها تفرض طاعة من لا يعلم لمن يعلم (وعدم الاحتجاج عليه)، وهو بالتأكيد فعل اجتماعي يرتبط بنسق القوى في المجتمع.

٢ - الموضوعة الجاهزة لتغيرات الواقع الجديد واحتواؤها

الآلية الأساسية الثانية التي استخدمها الخطاب الديني لحظة اصطدامه بخطاب التكيف هي محاولة موضوعة التغير الاجتماعي ضمن حدود التفسيرات الجاهزة لدى الخطاب الديني، وهذا ينطوي مباشرة على إيهام وافتراض مسبق أن لا تغير حقيقي قد حدث في النسق الاجتماعي. وأن التغير الاجتماعي الذي حدث قد حدث ضمن توقعات الخطاب الديني.

فالخطاب الديني لديه كما قلنا مسلمات حول وضع المجتمع المسلم (مجتمع الاستقامة) ووضع المجتمع الكافر (مجتمع الضلال والكفر)، ووضع وسيط يحاول فيه ممثلو المجتمع الكافر

التأثير في طبيعة المجتمع المسلم بحيث ينحرف عن الطريق المستقيم ويحصل إلى مجتمع كافر في ذاته (يتخلل عن الإسلام كلياً) أو مجتمع يظهر الإسلام لكنه ليس مسلماً في جوهره.

إن نظرنا إلى حالة التغير الاجتماعي التي حدثت في زنجبار لوجدنا أن بنيتها توفر للخطاب الديني موضوعة ضمن هذا المخطط التعميمي للتغير، فالمجتمع كان مجتمعاً مسلماً إلى أن جاء النصارى واليهود (أعداء الشيطان) الذين بدأ تأثرهم السلبي في الظهور على أفراد المجتمع السلم، ويمكننا أن نصف هذا التفسير لحركة المجتمع والتاريخ باعتباره تفسيراً لا تاريخياً يخرج بالأحداث التاريخية من سياقها ليضعها في تصنيفات عمومية كالفعل الإيماني وفعل الكفر وفعل التأثر بالكفر، وهو بهذا يخفي النظر تماماً عن الظروف التاريخية لهذا التغير، بمعنى أن الخطاب الديني لا يهتم بالأسباب السياسية والاجتماعية والاقتصادية المباشرة التي قادت وساهمت في إحداث التغير الاجتماعي، تلك الظروف التي حاول خطاب التكيف شرحها والتركيز عليها من خلال آليته الواقعية والفرضية (المنفعية) كما سنرى لاحقاً.

أنتا إن نظرنا إلى كتاب «بذل الجهود» لوجدنا آلية الموضوعة الجاهزة من أهم الآليات التي استغلها الخطاب الديني في رده على خطاب التكيف، فعمل سبيل المثال يقول الإمام السالمي حول رؤيته لحقيقة المدارس الأجنبية أو المدارس التي يعلم فيها غير المسلمين.

«فهو ذريعة إلى دريجمك في الهاوي وإلغائك في المهالك، ولابد للفخ من حب يقع عليه الطائر، فلو جاهرهم بمراهم وكشفوا لهم أراضهم، لو قفقت شعوركهم، واقتشعت جلودهم واشمزت قلوبكم ونفرتهم عنهم كل نفرة لكن القوم أدري بمصائدكم، وأعرف بمكانكم، فهم أشد من الأفعى لنا وعداوة، وأروغ من الثعلب، وأخذ من السراب ولهم في المكر أبواب يعجز عنها الشيطان» (ص ٨).

نرى هنا أن الإمام السالمي يحاول تفسير التغير الاجتماعي المتمثل في تعليم أولاد المسلمين في مدارس غير إسلامية أو في مدارس يعلم فيها غير المسلمين بتفسيرات جاهزة فنجد المسلم البسيط الذي يحاول الشيطان بمكانه وحيله المختلفة جلبه في صفة، وهو تفسير ينطبق على أي فعل يخالف ما يطره الخطاب الديني (وهو ما يجعلنا نقول أنه تفسير غير تاريخي). أضف إلى جاهزته فهو تفسير سهل لا يتطلب إعطاء أممية لعمليات الفعل والتغير الاجتماعي، حيث يتعمد في هذه الرؤية الطابع الديناميكي للحياة الإنسانية والتفاعل الاجتماعي من خلال تصوير التفاعل بين أطراف معدودة هي الشيطان النصراني الكافر والمسلم البسيط، ويتم ذلك من خلال عملية مثالية بسيطة هي خضوع المسلم غير الواعي حسب هذه الرؤية لحبال الشيطان ومكانته.

نجد نفس الآلية تعمل في تفسير الخطاب الديني للبس المسلمين في زنجبار للملابس الأجنبية كالكلوت والزمار كما يلي:

«أما المنع الاجمالي فهو قوله تعالى: «ولا تكونوا كالذين قالوا: سمعنا وهم لا يسمعون»، أي لا تكونوا مثلهم، ولا تتبعوهم في أحوالهم وقوله تعالى: «ولا تتبعوا أهواء قوم قد ضلوا من قبل وأضلوا كثيرا وضلوا عن سواء السبيل»، وهؤلاء القوم هم أسلاف اليهود والنصارى، وصفهم الرب تعالى بالضللال والإضلال وأنهم يتبعون أهواءهم، وقوله تعالى: «إن تطيعوا فريقا من الذين أوتوا الكتاب يردوكم بعد إيمانكم كافرين» (ص ٢٢).

الخطاب الديني هنا يقوم بالاستفادة من النص القرآني كرسيد احتياطي يمكن به موضوعة وتفسير أي فعل بشري، فعلمية التغير الاجتماعي المتمثلة في لبس الملابس الغربية يتم اختزالها إلى ضرب من التأثير بالكفار، ويتم التعامل مع غير المسلمين من المسيحيين واليهود في زنجبار آنذاك باعتبارهم «أسلاف اليهود والنصارى» الذين أمر النص القرآني بعدم اتباعهم لضلالتهم (وهنا نجد تأثير استعارة التحرك من موقع لآخر والتي أشرنا إليها سابقاً).

نخلص ما قلناه حول آلية الموضوعة الجاهزة، أن الخطاب الديني يمتلك احتياطيا من الامكانية التفسيرية التي يمكنه بها من موضوعة أي فعل اجتماعي دون أن يحتاج إلى أي سند اجتماعي أو تاريخي بعينه في عملية التفسير، وهو ما يجعلنا نقول إن الخطاب الديني من خلال إعماله لهذه الآلية يقوم بتقديم تفسير يفصل تاريخية الفعل البشري المتمثل في كونه أمرا واقعا يتم في إطار تاريخية اجتماعية واقتصادية وسياسية معقدة. (نشر هنا إلى أن خطاب التكيف لم تكن عنده مثل هذه الآلية فرد عليها بآلية مضادة تعزز تاريخية الفعل البشري من خلال تفسير واقعي يعطي بعدا مهما للظروف الاقتصادية والسياسية كما سنرى لاحقا).

٣ - استخدام لغة الصحة الجسدية والنفسية والعقلية

من الآليات القليلة التي يشترك فيها الخطابان هو استخدام لغة نفسية في معالجة القضايا الاجتماعية، ففي كلا الخطابين نجد أن ثمة افتراضا مسبقا مفاده أن أطروحات الخطاب هي ما يدعو إليه العقل، ومن خلال أعمال ثنائية مالوفة اجتماعيا في التعامل مع الأمور النفسية (الإنسان إما أن يكون عاقلا أو مجنوناً)، فإن خطاب الذات يصور باعتباره خطاب العقل والحكمة وما يدعو إليه الإنسان السوي، فيما أن الخطاب الآخر يستند ويدعو إلى أوهام صنع الجنون، وإذا كان الخطابان موضع الدراسة يشتركان في هذه الخاصية إلا أننا نجد أن هذه الآلية أكثر مركزية في الخطاب الديني. لتأمل مثلا العبارات التالية التي تظهر عمل هذه الآلية:

- صدرت مني اليهم إشارة بالنصيحة عن هذا الاعوجاج، ومطالبة

الرجوع إلى أقوم المنهاج، فصدر منهم هذا الهذيان (ص ٦).

- دواهي عظمى ومصائب كبرى، يعلم ذلك جميع العقلاء، ولا يخفى على الأجلة الأغبياء (ص ١٠ - النبهاني).

- وما ملك أيها الأب الجاهل.. إلا كمن اضاع الجواهر نفاسة وقيمة حتى استقاد عوضا فلوسا قليلة أتى ذلك يعد عاقلا، كلا والله، بل هو مجنون (ص ١٦ - النبهاني).

- أعلم أيها المسلم الجاهل والمجنون، لا العاقل الذي خاطر بدين ولده (ص ١٨ - النبهاني).

- أحياء أنتم أم أموات؟ أعلاء أنتم أم مجانين؟ (ص ٢٠).

- (في حديث الإمام السلمي عن آثار تعلم اللغة الأجنبية) وبذهابه (أي اللسان العربي) يخال بينكم وبين فهم ما جاء به نبيكم عليه أفضل الصلاة والسلام، وكفى بهذا مصيبة لمن عقل، أين العقول معشر الرجال (ص ٤٧).

حيث نجد في هذه الأمثلة أن الخطاب الديني يتعامل مع الخطاب الآخر باعتباره نتاجا لأوضاع نفسية أو عقلية غير طبيعية كالجنون والهذيان والجهل.

نجد كذلك أن الخطاب الديني يستخدم أيضا لغة الصحة الجسدية في التعامل مع التغير الاجتماعي وخطاب التكيف القادم من زنجبار. فنجد أن التغير يفسر باعتباره مرضا اجتماعيا، بينما يمثل الخطاب الديني دواء يعيد الجسم الاجتماعي إلى حالته قبل المرض. نقرأ مثلا ما يلي:

- في وصف من يعلم ابنه في المدارس الأجنبية (مجنون أصيب بأقبح داء) (ص ١٦ - النبهاني).

- فإن أحبيت الاطلاع على آفات الأوقات، من هذه اللغات وغيرها من التعليمات والمكائد، التي نصبها للمسلمين أعداء الدين، فعليك بقراءة الهدية الكلامية من أولها إلى آخرها (ص ٥٢).

- ولو عقلت أيها المعترض المجادل عن الذين يختانون أنفسهم لعلمت العلم اليقين أن الآفة إنما جاءت من قبل هؤلاء الذين عيرت أنت الفضلاء على الفتنة عنهم (ص ٥٩).

وقد يتساءل متساؤل، ولكن كيف أن نربط هذا التوصيف لخطاب الذات الديني وخطاب التكيف بلغة صحية - نفسية بالصدام بين الخطابين، وبرقية الخطاب الديني في إيقاف هذا التغير الاجتماعي؟، وللإجابة على السؤال نقول أن الوظيفة الخطابية لهذه الآلية تربط ملكة العقل والصحة بالخطاب الديني ومثليه، فيما نرى أن خطاب التكيف الاجتماعي وعقليته يربطون بحالات نفسية وعقلية وجسمانية غير عادية كالجنون والهذيان والمرض، وهذا يعني أن الخطاب الديني يستغل الافتراضات المسبقة المكونة حول العقل والجنون (أي أن العاقل أفضل من المجنون، والصحيح

أفضل من المريض) على نحو يصب في خانة بقاء سلطته الاجتماعية وتنفيذ رؤيته في تنظيم الكون والمجتمع. أن الخطاب الديني يستغل من خلال تفعيل الافتراضات المسبقة الطريقة المألوفة التي يتعامل معها المجتمع البشري مع الحالات الجسمية والنفسية والعقلية غير العادية في نظر المجتمع في تعزيز نظرتة الاجتماعية. ففسي كذا الحالين الجسمية والنفسية يتم التعامل مع الحالات من خلال «معالجتها» طبيا ونفسيا، أو من خلال «حجرها وعزلها» في الحالات المستعصية. وهنا نجد أن المجتمع، بقيمه في التعامل مع الصحة الجسدية والعقل، قد تشكل على نحو يماشي ما يطرحه الخطاب الديني في تصويره لخطاب التكيف القادم من زنجبار، فالمعالجة تعني أن يعود العقل والجسد إلى حالتها الطبيعية، أي تلك التي تتسق مع مخطط الخطاب الديني ومثاليه، أما الحجر والعزل (الجسدي والعقلي من خلال المقاطعة) فيعنيان أن الخطاب الديني الذي تنتجه السلطة الدينية يدعو على نحو مبطن غير مباشر إلى اقصاء الخطاب الأخر، وإبعاده عن التأثير في بنية المجتمع وكيفية التفاعل بين عناصره. وهنا فإن آلية ثنائية العقل - الجنون والصحة - المرض لا توفر للخطاب الديني وسيلة لوصف خطاب التكيف الاجتماعي ومثاليه فقط، وإنما أيضا سبيلا تصوريا لفهم ظاهرة التكيف وطرح امكانيات متقبلة اجتماعيا للتعامل مع هذه الظاهرة.

٤ - التشكيك في غرضية الفعل المتغير وواقعيته

ومن الآليات الأخرى التي استخدمها الخطاب الديني في تعامله مع خطاب التكيف التشكيك في غرضية الفعل وواقعيته وهذه الآلية مرتبطة بآلية الموضوعة غير التاريخية للفعل البشري. فنجد أن الخطاب الديني يحاول زعزع البنى الواقعية والغرضية التي استخدمها خطاب التكيف، التي سنتعرض لهما لاحقا. تتم هذه الزعزعة من خلال التشكيك في الحافز المؤدي إلى الفعل، وللدرد على واقعيته، كما في قول الامام السلمي ردا على البعد الاقتصادي الذي يبرر ليس الكوت حيث يقول:

«ولعل الفقراء الذين كانوا حولكم جياعا يبركة لباسكم الجديد شيعا، وتاله ما تركتم لباسكم زهدا ولا قناعة ولا اقتصادا، ولا لقصد المواصلات لفقراكم، ولكنه أشرب في قلوبكم حب اعتدائكم، فاستحسنتم منهم كل قبيح، واستصلحتكم كل فاسد، وتشبهتم بحركاتهم وسكناتهم وتزيتم ببيشائهم، وطيعتم السننكم على لغاتهم ونبذتم كتاب الله وسنة نبيه عليه الصلاة والسلام، وسيرة السلف وراء ظهوركم، فاستمتم ببعض الكتاب وكفرتكم ببعض واستبدلتم بالرشد غيا، وبالهدى ضلالا، وبعتم الآخرة بالنديا، فما ربحتم تجارتكم ولا أنتم مهتدون إلا من رحم الله وتدارككم بطغفه». (ص ٢٩).

فالامام السلمي يشكك في الدافع إلى ليس الكوت الذي قال عنه المعارض أنه مالي لأنه أرخص كثيرا من الجوخة لخصته على الجسد

ولأنه «أقل مغرما». هذا التشكيك من خلال إلغاء البعد الواقعي للتغير الاجتماعي حيث يقول «ما تركتم لباسكم زهدا ولا قناعة ولا اقتصادا، وتقدم تقسيم يبعد الفعل البشري عن سياقه وعن العمليات التي ساهمت في إيجاده من جانب والتي يشكل جزءا منها من جانب آخر، فعلى الامام السلمي أن أفعال التكيف إنما كانت نتاجا لعمليات عامة غير دينية كاستحسان القبيح وحب الفاسد من الأمور.

نجد إلغاء هذا البعد الواقعي للأمور متمثلا أيضا في رأي ينقله الامام السلمي عن الشيخ يوسف بن اسماعيل النيهاني الذي يرد متهمكما على من يدعو إلى تعلم اللغات الأجنبية.

إذا كانت اللغات الأجنبية متكلفة بسعة الرزق وعلو المنزلة والعر والشرف في الدنيا، فلم نرى هؤلاء المعلمين الذين يتعلم منهم ولدت في المدرسة هم أفقر الناس، وأذلهم وأشقاهم وأتبعهم في معيشتهم، لم يحصلوا شيئا من رفعة الجاه، وعلو المنزلة والعر والشرف في دنياهم، مع كونهم ماهرين في هذه اللغات، ولديهم إنما يأخذ بعض ما عندهم منها، فلم ينبج ولدت في دنياه بالليل الذي يأخذه منهم، ويتلقاه عنهم، وهم لم ينبجوا بالكثير الذي أفنوا في تعلمه أعمارهم وغاية ما حصلوه من فوائد ذلك أن صاروا معلمين في المدارس، يشتغلون طوال النهار بمعاملات قليلة لا تكفيهم مع عيالهم الا بقدر الضرورة وخير من معيشتهم، وأوسع وأمنها وأنفع، معيشة أقل عوام الناس المتسبيين بنحو البيع والشراء، كما هو مشاهد، وهناك جماعة ممن يحرفون هذه اللغات في أسوأ حالة من الاحتياج، لا يتيسر لهم أن يكونوا معلمين، وهم من أحوج الفقراء والمساكين، فلو كانت معرفة هذه اللغات متكلفة بسعة الرزق وكثرة المال، لما كان هؤلاء في أضيق معيشة وأسوأ حال (ص ١٧).

ويقول أيضا

ونظر أيضا إلى إغنياء المسلمين، تجدهم من التجار، أهل البيع والشراء، والأخذ والعطاء، وعلهم أو كلهم لا يعرفون هذه اللغات وهم في كمال الرفاهية، ورفعة الجاه، وعلو المنزلة، وسعة العيش، مع حفظ الدين والنديا، فالرزق والجاه إذن لا يتوقف واحد منهما على معرفة هذه اللغات (ص ١٨).

وهنا فإن خطاب الثبات يوسع الدافع وراء تعلم اللغات الأجنبية موضع المسألة عن طريق إبراز عدم واقعيته من خلال ثلاث حجج، أولها أن معلم اللغة الأجنبية نفسه فقير وليس في وضع اجتماعي رفيع، وثانيها أن هناك «جماعة ممن يعرفون هذه اللغات في أسوأ حالة من الاحتياج وشالها التجار الذين لم تتأثر أعمالهم التجارية ورفاهيتهم بعدم معرفتهم هذه اللغات، إن ما يعيننا هنا ليس صحة هذه الحجج المشككة في جدوى تعلم اللغة الأجنبية وإنما موضعها وتطبيقها في الخطاب الديني، حيث أنها

تمثل فيما نرى آلية التشكيك في حقيقة واقعية وغرضية خطاب التكيف.

الآليات الخطابية في خطاب التكيف

أما الآليات التي استخدمها خطاب التكيف فهي، كما هو متوقع آليات جديدة تختلف اختلافا جذريا عن آليات الخطاب الديني، سنركز هنا على ما نعتقد أهم الآليات وهي التركيز على غرضية الفعل الاجتماعي وواقعيتها، والتشكيك في شرعية السلطة الدينية، واستخدام النصوص الدينية الأصلية استخداما يماشي التغير الاجتماعي ويبرر الأفعال الاجتماعية الجديدة.

١ - التركيز على التجربة الواقعية والظروف الاقتصادية

إن أهم آلية من آليات خطاب التكيف هي آلية التركيز على واقعية التغير الاجتماعي، فهو تأثير وتأثر وليس أمرين متخيلين. بمعنى أن الفعل الاجتماعي للتغير الذي يرفضه الخطاب الديني ما هو إلا محاولة واقعية للتلاؤم مع متطلبات التغير السياسي والاقتصادي.

فالخطاب يعتمد على ما يحدث في الواقع. حيث يقول المعارض مثلا في تبرير إمكانية تعليم الأطفال في مدارس النصارى: «أما الداخل في مدارس النصارى معلما كان أو متعلما، فأوضح لك حالة المعلم حسب المشاهدة... إلخ». هذا يعني أن المعارض يطلق من أمور واقعية، وليست متوهمة، كما أنه يعني أيضا أن المخاوف التي يطرحها الخطاب الديني ليست مخاوف واقعية فالتجربة لا تثبت ذلك أنه بهذا يشكك في مدى إمكانية صدق النظرية الدينية حين يأتي الأمر إلى التطبيق. فنظرياً يفترض الخطاب الديني أن التعلم في مدارس النصارى (أو على أيديهم) أمر يؤول على صاحبه بالكفر وخلع وراه الإسلام وغير ذلك، أما خطاب التكيف فيرى أن واقع الأمر في هذه المدارس لا يبرر المخاوف التي يطرحها الخطاب الديني، ففي هذه المدارس يتعلم الطالب «التوحيد وشغله، والطهارات وكيفيةها والصلوات ومعانيها... إلخ» (ص ٧).

هذه الواقعية تمتد لتؤذي وظيفة تبريرية. فالتغير الاجتماعي الذي شهدته زنجبار والتكيف مع الوقائع الجديدة لم يكن مجرد رغبة مجردة في التغير، وإنما هو استجابة لمتطلبات واقعية مختلفة. أهمها البعد الاقتصادي، حيث جبر المعارض كثيراً من الممارسات التكيفية بأسباب اقتصادية، فحين يتحدث مثلا عن ارتداء المعطف (الكورت) يقول

«الكورت منفرد أخف اضاعة من الجوخة والبشت، الخفوشين بالقصيص المفصض، البالغ فوق الحاجة - مئة روبية وخمسين، وخمسين روبية وأقلها ثلاثين روبية، وأي اضاعة أكثر من هذا، إن ثمن واحد من مئتين يسد حاجة جمع غير من الفقراء وهامم جياع» (ص ٢٨).

هنا يرى أن المعارض يفرض لغة مالية تجارية في تبرير التغير الاجتماعي المتغير في ليس الكورت، بل إنه يربط الجانب المالي بأسباب واقعية أخرى، كالجياع الذين يمكن أن يسد حاجتهم ثمن جوخة واحدة أو بشت واحد. اننا هنا نزاء آلية تربط الواقعي بالاخلاقي وليس الديني بالضرورة، فإطعام الجياع أهم أخلاقيا من لبس الجوخة أو البشت، وهو ما يبرر لبس المعطف، ولأنه من ليس النصارى الذي أمر النبي عليه السلام بعدم تقليدهم كما يؤكد الخطاب الديني. هذه الواقعية يرفضها الإمام السالمي فيرد عليها متكهما: «لعل الفقراء الذين كانوا حولكم جياعا ليسوا ببركة لبسكم الجديد شياعا».

مثل آخر على آلية التركيز على البعد الواقعي للفعل الاجتماعي نزاء البعد الديني نجده في تبريره لتعلم اللغات الأجنبية وتعليمها. فيقول المعارض:

«إن الضرورة داعية إليهما الآن، ولا سيما في هذا الطرف، لأن المحاكم والمعترضات يأمريهم، ولا يتوصل إلى شيء من هذه الأشياء إلى ما يطلبه الإنسان من حقوقه إلا بعد النصب وذهاب شطر ماله إذا كان لا يعرف هذه اللغة الأجنبية» (ص ٤٦).

هنا نجد أن «الضرورة» المرتبطة بالطرف التاريخي «الآن» تحكم الفعل الاجتماعي (وهو مثال على عدم القدرة على بقاء المربع مربعا، وضرورة تحوله إلى مثلث كما أوضح المخطط الشكلي الذي شرحناه سابقا) حيث أنها، أي الضرورة، تشكل دافعا نحو اتیان فعل اجتماعي مقارن لما عهده المجتمع، فالجانب الاقتصادي المتغير في اللجوء إلى الترجمين وهو أمر مكلف ماليا يحكم الفعل الاجتماعي. أن هذه الواقعية في الطرح تعكس تغيرا مهما في النسق الاجتماعي العماني في تلك الفترة ومحاولة من عموم المجتمع في زنجبار للتأقلم مع هذا التغير مناشاة لعوامل حياتية.

أضف إلى هذا أن خطاب التكيف يطرح أغراضا أخرى لتبرير الفعل المفاير والتغير. ففي قضية لبس الكورت نجد أن أحد أسباب تبرير لبس هذا اللباس الغربي هو «خفته على الجسد» (ص ٢٨)، ونجد في قضية حلق اللحية أن المعارض يرى أن أسبابا كثيرة تجعل منه أمرا مقبولا متساهلا استنكاريا.

«أليس لنا أن نزين لنسائنا وننصنع؟ السنا ما مورين بالنظافة والطهارة كتقليم الأظافر وحلق الشعور التي في الصدور» (ص ٥٤).

هنا نجد أن الغرض الشخصي - الاجتماعي (متطلبات النساء) مضافا إليه الغرض الصحي (نظافة الجسد) يقدمان تبريرين لحلق اللحية الذي هو فعل خارج عما تقبله السلطة الدينية، هذا التبرير غير الديني هو ما جعل الإمام السالمي يورد ردا حاسما على المعارض فيقول:

«فأجبته بما نصه .

ما كنت أحسب أن يمتد بي زمني

حتى أرى دولة الأوغاد والسفل

ما رأيت عجا كالأيوم، سبجانه هذا بهتان عظيم، (ص ٥٤).

نخلص أن المعارض في مثل هذه الحالات لا يتحدث حول التشكيك في المصادر الدينية أو إعادة تفسيرها، بل إنه يتجاوز ذلك كله إلى تبرير الفعل الانساني بأغراض حياتية بسيطة كمتطلبات راحة الجسد والتقرب إلى النساء ونظافة الجسم، وهنا فإنه يمارس فعلا اجتماعيا مهما في سياق التغير الاجتماعي وصراع الخطابات والقوى الاجتماعية يتمثل في فك الارتباط الذي يفرضه الخطاب الديني والمؤسسة المنتجة له بين الفعل البشري من جانب والتفسير الذي يقدمه الخطاب الديني للنصوص المقدسة ونسق طروحاته من جانب آخر، مما يعكس، فيما نرى، تفيرا كبيرا في البنية الاجتماعية وتفاعلا.

٢ - التشكيك في حقيقة الشرعية الاجتماعية للسلطة الدينية

إضافة إلى الغرضية الواقعية التي طرحها خطاب التكيف فإنه يتقدم خطوة أخرى في محاولته تغيير النسق الاجتماعي تتمثل في التشكيك في حقيقة الشرعية الاجتماعية لمثل السلطة الدينية. إننا نعتقد أن هذا التشكيك ذو دلالات اجتماعية مهمة، ذلك أنه يعني أنه يعزز ممارسة اجتماعية تخفف من سلطة العلماء ومن صحة خطابهم، ليس الصحة التاريخية، كما بينت الآلية السابقة، بل حتى الصحة الدينية ذاتها. نقرأ مثلا

«أن كانت شرعية محمد ﷺ ليس فيها توسع لهذا الكوث، فالأولى لأهل زنجبار الخروج من زنجبار، ولا فائدة في قوله ﷺ جئت مسيرا لا مصرا» (ص ٢٨).

إن المتحدث الذي يستخدم لغة تهكمية يوحي بطريقة مبطنة بجعل عالم الدين، ذلك أو لا بقوله باستحالة ضيق الشريعة وعدم استيعابها للمتغيرات، الشككية، في المجتمع المتمثلة في ليس الكوث، وثانيا بآياديه حديثا للرسول عليه السلام يرى فيه سندا للفعل الجديد. أنه بهذا يقول أن الدين ليس بالصديق الذي يطرحه علماء الدين وأن ثمة تصورهما أصلية كآيات النص القرآني والأحاديث النبوية، تخالف رؤية هؤلاء العلماء، وهو ما يستلزم أن العلماء لا يعلمون كل الدين، وبهذا فإنه يشكل محاولة لسلب هؤلاء العلماء وضعهم الاجتماعي الأساسي في المجتمع، ولسان حاله يقول «إذا كان العلماء لا يعلمون كل الدين فلم طاعتهم؟».

مثال آخر نجده في حديث المعارض عن التفاعل الاجتماعي بين المسلمين وغيرهم في زنجبار حيث يقول :

«وأما التداخل عند المشركين كنداخل الزنجباريين لا يقدرון أن يمتنعوا، لأن أزمه الأمور بأيدي المشركين ودواعي الامتنان

لثورة في كل حين، وما ذلك إلا لامتناع الفضلاء من تولية الحكم عند هذه الدولة، حتى انقاد الأمر إليهم، وأحاجوا الناس إلى التناخل، زعما منهم (بقية أهل الدين الذين فروا من زنجبار) أنه غير جائز، فهذا الآن الواقع علينا بسبب التناخل،» (ص ٥٨).

هنا نجد أن المعارض يشكك في المؤسسة الدينية وخطابها الذي أدى إلى الأوضاع السيئة التي تعيشها زنجبار، ويعتبر خطابهم ليس إلا «زعما»، وهو تشكيك أحس الامام السالبي بخطورته فعاجله رابا

لو تحديري ما قلت في هذه الكلمات لأكثر من الزفرات وأملت العبرات، كيف تقول - زعما منهم أنه غير جائز - كانت المقلب بذلك .. وقد لنت الفضلاء بما أثنى الله به عليهم في كتاب العزيز» (ص ٥٨).

نجد استخدام هذه الآلية أيضا في مسألة خلق اللحية حيث يقول المعارض الزنجباري الثاني :

«هل خلق اللحية وغلفها من كبير الذنوب؟ أم من صغيرها؟ فإن كان منهما أو من أحدهما فهل من دليل من الكتاب والسنة؟ أو من السنة وحدها؟ أتؤنا به، والا فلم تحرمونا البياح لنا من غير إيضاح؟» (ص ٥٤).

إن اللغة هنا تهكمية تجعل من منتج الخطاب الثباتي في خانة الجلاء الذين يفنون دون علم حقيقي بمصادر الدين الأصلية كالنص القرآني والسنة النبوية، «ولا فلم تحرمونا البياح...»؟ توحي بأن القضية صراع اجتماعي ساحتها الفقه، هذا الصراع يقوم أساسا بين الخطاب الديني السائد وخطاب التكيف والتغيير الذي يرى أن الخطاب الديني لا يقوم على أسس دينية حقيقية وإنما ينتج أفعالا لا تجد سندها في لب الدين.

إن هذا التشكيك في مكانة علماء الدين يبرز تفيرا جوهريا في بنية المجتمع العماني الذي أدى فيه هؤلاء العلماء دورا أساسيا هو دور السلطة السياسية الحقيقية التي تقيم الامام وتغنيه، وتمارس سلطتها أيضا من خلال التحكم في الأفعال الاجتماعية الأخرى من خلال الفتوى والاستشارة، قد يرى البعض هنا أن المعارض جاهل بالشرعية وبالنصوص الأساسية وأنه يفسر هذه النصوص تفسيراً خاطئاً، لكننا نقول هنا إن إمكانية جهل المعارض أو علمه التام ليست محور حديثنا هنا، فالدلالة التي نستنتجها هنا هي دلالة اجتماعية مفادها أن تحولاً قد حدث في بنية المجتمع العماني أدى إلى مثل هذا الخطاب الذي يستخدم هذه اللغة التشككية تجاه علماء الدين.

٤ - إشارة تساؤلات حول تفسير الخطاب الديني للمصادر الأساسية وإعادة قراءة الكتب الأساسية وتفسيرها

من الأليات الأخرى التي اعتمد عليها خطاب التكيف آلية التعامل الجديد مع النصوص المقدسة، ويتجلى ذلك مثلاً في التساؤل حول غرضية بعض آيات النص القرآني فيقول المعارض في حديثه عن المدارس التي يدرس فيها الأجانب:

«وأي فائدة في قوله تعالى (وذكر فإن الذكرى تنفع المؤمنين) وقوله: (ولكن ذكرى لهم يهتدون)، أم هذا خاص به ﷺ دون غيره» (ص ٧).

فالمعارض هنا يحاول التعامل بنفس الأدوات الخطابية الرئيسية عند الخطاب السائد، وهي النصوص المقدسة، ويطرحها فإنه يعني أنه واع بها وأن فعله الذي تعتبره المؤسسة الدينية غير مقبول يمكن تبريره من خلال النصوص المقدسة ذاتها. وخطابياً فإن هذا يعني استخدام نفس آليات الخصم في مواجهته، أضف إلى ذلك أنه مطرح مفهوماً جديداً لصحة النصوص المقدسة يتعامل في «الفائدة» التي تأتي بها هذه النصوص على المستوى الواقعي.

نجد أيضاً تبرير الفعل المغاير الجديد في حديث المعارض عن الملابس الأجنبية حيث يقول:

«ولقد صرح الأثر عنه ﷺ - أهديت له كريمة من الروم، ضيقة الأكمام، كان إذا أراد الموضوع يخرج الموضوع من أذيالها» (ص ٢٨).

وهنا فإن المعارض لا يرى بأساً في لبس الكوت فلدیه دليل من السنة النبوية أن النبي ﷺ قد لبس لبساً غير مألوف من لبس الروم، وهي محاولة لتبرير الفعل بتقبل مثيله في النصوص المقدسة التي هي لب الخطاب الديني.

وفي الحديث عن تعلم اللغة الأجنبية نجد أن المعارض يقول

«أوليس كان لرسول الله ﷺ مترجم يهودي بالعبرية؟ ثم اختار أشخاصاً من رجاله ليتعلموا تلك اللغة، فلما ضبطوها اكتفى بهم، أما في هذا الأمر ما يدل على الجواز؟ إن لم نقل بوجود تعليم هذه اللغة فينبئنا على ماذا النزاع والتشديد في غير مقام» (ص ٤٦).

وهنا فإن المعارض لا يشك فقط في رؤية الخطاب الديني في هذه القضية، تلك الرؤية التي، كما يقول تنازع وتشدد «في غير مقام»، بل أنه يتجاوز ذلك لطرح رؤية تستخدم مفردات لغة الخطاب الديني، فيرى أن تعلم اللغة إما أن يكون حكمه «الجواز» أو حتى «الوجوب» وهنا فإن اختيار الألفاظ ذات دلالة فهو استغلال مضاد للمفردات الجانب الفقهي في الخطاب الديني نفسه من ناحية، ومن ناحية أخرى يعتبر محاولة لتبرير تعلم اللغة الأجنبية من خلال تتبع حالات مشابهة سجلتها السيرة النبوية قام فيها أصحاب النبي ﷺ عليه السلام بتعلم اللغة العربية لغرض حياتي في تلك الفترة، بل أنه يعيد تفسير حادثة السيرة ويجعل حكمها أقرب إلى الوجوب.

وليس المنع كما هو طرح الخطاب الديني.

اجملاً فإن هذه الآلية تعتمد على تعامل خطاب التكيف مع الأمر الذي يشكك الخطاب الديني في شرعيته من خلال الرجوع إلى نفس المصادر الأساسية للخطاب الديني المهيمن وإعادة تفسيرها بما يناسب الوضع الجديد القبول في سياق التغير الاجتماعي كتعلم اللغة ولبس الكوت وغيره، أن العودة إلى النصوص الأصلية هنا لا يمكن اعتبارها تقرباً من الخطاب الديني ومؤسسته بل أنه تجاوز لرؤية ذلك الخطاب التي تعتمد على تضخيم أحداث معينة والمبالغة في دلالاتها الاجتماعية (كالتحريم والمنع) والتفطية على حالات أخرى توجد في النصوص المقدسة قد لا تتماشى مع هذه الرؤية، بمعنى أن خطاب التكيف قد اكتشف أن الخطاب الديني يستثمر بعض النصوص الأساسية في تعزيز سلطته الاجتماعية، وهو ما يرد عليه خطاب التكيف بمنفعة موازية تقوم على تفسير النصوص المقدسة المنتقاة على نحو يعايش الأفعال الاجتماعية الجديدة.

خلاصة

قبل أن أشر إلى استنتاجات هذه الدراسة أود أولاً أن أشر إلى محدودية هذه الدراسة، في مَادَتِها وفي منهجها التحليلي وفي النتائج التي توصلت إليها، أن هذه الدراسة اعتمدت على كتاب واحد فقط هو كتاب «بذل المجهود» مما يعني أن ما توصلت إليه من نتائج حول المجتمع المعاصر في تلك الفترة وتفاعله الخطابي مرتبط حصراً بهذه المادة، بمعنى أن الدراسة الأمل في تصوري، تتطلب تحليل مجموعة كبرى من النصوص (Corpus) من تلك الفترة وليس كتاباً واحداً فقط. أضف إلى ذلك أن المنهج الذي اتبعناه في التحليل، أعني ربط الأطروحات بالنسق التصوري والآليات الخطابية ينبغي أن يستند بتحليل أدق لكيفية استخدام كلا الخطابين للمظاهر والبنى اللغوية كالتركيبات النحوية والضمائر وترابط الجمل والفقرات وغيرها. إن طبيعة المادة وخطوات المنهج التحليلي المتبع يحدان إذن من عمومية النتائج التي توصلت إليها الدراسة، إلا أن هدفنا الأساسي لم يكن الدراسة الشاملة لتلك الفترة من التاريخ المعرفي المعاصر وإنما سعينا فقط إلى محاولة إيضاح ارتباط اللغة والخطاب بالبنية الاجتماعية التي وجدت في ذاك الفترة وتفاعلها الداخلي، وهو ما أرى أن هذه الدراسة، رغم الحدودية الموجودة، قد أنجزته

حيث حاولت هذه الدراسة التحليلية البسيطة إضاح بعض مظاهر التفاعل بين اللغة والسياق الاجتماعي التي توجد فيه، وجادلت من خلال أمثلة من كتاب «بذل المجهود» في مخالفة النصاري واليهود، للإمام نور الدين السالمي بأن اللغة تنعكس الواقع الاجتماعي الذي يتم استخدامها فيه، وتشارك فيه مشاركة فعالة من خلال تعزيز ممارسات خطابية معينة. أن اللغة هنا تغدو فعلاً اجتماعياً، ودراستها ينبغي أن تتجاوز دراسة بنيتها البسيطة كالنحو والصرف والعروض، فهذه الجوانب رغم ثرائها الداخلي

فإنها تعجز عن الكشف عن الجوانب الاجتماعية في اللغة. إن الإنسان كائن اجتماعي ولذا فإن على الدراسات اللسانية أن تجعل من «اجتماعية» الإنسان محورا أساسيا من محاورها البحثية، لقد أبرزت دراساتنا مثلا أن اللغة ليست كائنا ما حابده، وإنما هي أداة تستخدم في ميادين الصراع الاجتماعي والأيديولوجي وغيره.

لقد أوضحت دراساتنا أيضا أن الخطاب الديني الذي تجل في كتاب، بذل المجهود في مخالفة النصارى واليهود للامام نور الدين عبدالله بن حميد السالمي كان خطابا يتسم بتناسقه وانسجابه الداخلي، فالنسق التصوري كان يتسجم مع الأطروحات التي قدمها ذلك الخطاب، متمشيا كذلك مع لفته. أما خطاب التكيف. فبالرغم من كلياته الواقعية والغرضية التي تجلت بوضوح فيه، فإنه لم يكن خطابا منسجما داخليا، نجد بعض مظاهر الاضطراب الداخلي مثلا في اعتماده لبعض الآليات الاستراتيجية في الخطاب الديني كتركيزه النصوص الدينية وأهميتها كخطوط لتنظيم الكون والجمتمع في جانب، وتجاوز تأثير هذه النصوص والتعامل مع المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية من خلال مفاهيم جديدة كمفهوم الضرورة التي تدعو إلى التكيف من جانب آخر. ولا يمكننا أن نقدم هنا تفسيراً قاطعا لهذا الاضطراب في البنية الداخلية لخطاب التكيف وسوف نقتصر على فرضية أشرنا إليها في دراساتنا وهي أن الجمتمع كان يمر بمرحلة تغير كبرى، وأن خطاب التكيف كما نجده فيما يطره المحتاج الزنجباريان في كتاب «بذل المجهود» كان مرحلة أولى في التفكير الاجتماعي لهذا التغير. وكما هو معهود فإنه في بداية التغيرات الاجتماعية الكبرى تتداخل التصورات في الخطابات المختلفة، إلى أن يتم التوصل الكامل في بنية المجتمع والممارسة الاجتماعية الموجودة، بحيث تظهر خطابات جديدة كلياً، أو يبيت أن الخطابات المبكرة، مثل خطاب التكيف، تتطور هي الأخرى وتطور من مفاهيمها وتصوراتها على نحو يخلق انسجاما داخليا في أطروحاتها وبنيتها التصورية. إن هذه ليست إلا فرضية ينبغي، فيما نرى، تقصيصها بحثيا من خلال وثائق جديدة حول تلك الفترة وبمناهج بحثية كاشفة لموضوع البحث.

على مستوى أعم فإن هذه الدراسة قد أوضحت أن عمان شهدت في مطلع القرن العشرين تجليات لحالة تغير اجتماعي تمثل في مظاهر جديدة لم يألها المجتمع العماني مثل تعلم اللغة الأجنبية ولبس الملابس الغربية كالعطف أدت إلى صدام بين خطابي. الخطاب الديني الذي كان يسعى إلى كبح حركة هذا التغير والعودة بالوضع الاجتماعي إلى الوضع المألوف، وخطاب يدعو إلى التكيف مع الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التي يفرضها التغير، مستخدما آليات خطابية جديدة كالتركيز على غرضية الفعل وواقعيته الاقتصادية والاجتماعية.

نتوقف في خاتمة هذه الدراسة لنقول أن البناء المعرفي العماني غاية في الثراء، وأنه على الرغم من الدراسات المعقدة المتفرقة إلا أنه لم يدرس على نحو منظم وشامل، فدراستنا البسيطة هذه لكتاب «بذل المجهود» للامام نور الدين السالمي قد أوضحت فيما نرى جوانب مهمة من حياة المجتمع العماني وتقاطعه في مطلع القرن وهو ما يجعلنا ندعو إلى توجه بحثي يتقصص التراث العماني بمناهج جديدة تتجاوز الوصف البسيط له إلى جوانب تحليلية أعمق تتناول مثلا دوره الاجتماعي وما يعكسه عن حياة المجتمع في عُمان في فترات التاريخ المختلفة.

قائمة المصادر والمراجع

العربية

- ١ - أبو زيد، نصر حامد (١٩٩٥)، النص، السلطة، الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- ٢ - أركون، محمد (١٩٩٧، الترجمة العربية) (نزعة الأنسنة في الفكر العربي جبل مسكون والتوحيد، ترجمة هاشم صالح، دار الساقى، بيروت، لندن.
- ٤ - السالمي، نور الدين عبدالله بن حميد (١٩٩٥، الطبعة الأولى)، «بذل المجهود في مخالفة النصارى واليهود، مكتبة الإمام نور الدين السالمي، عمان.
- ٥ - السالمي، نور الدين عبدالله بن حميد (١٩٩٥، الطبعة الأولى)، «روح البيان عن فيض اللتان في الرد على من ادعى قدم القرآن، تحقيق عبدالرحمن بن سليمان، مكتبة السالمي، بدة عُمان.
- ٦ - ليكوف، جورج، وجونسون، مارك (١٩٩٦، الترجمة العربية) الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبدالمجيد جعفة دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

غير العربية

- 1 - Fairclough, N. (1989) Language and Power, Longman, London.
- 2 - Fairclough, N. (1992): Discourse and Social Change, Polity Press: Cambridge.
- 3 - Fairclough, N. (1995): Critical Discourse Awareness, Longman: London.
- 4 - Fairclough, N. and R. Wodak (1997): Critical Discourse Analysis, in T. A. van Dijk (editor) Discourse, as Social Interaction (Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction, Volume 2), Sage Publications: London /Thousand Oaks/New Delhi.
- 5 - Foucault, M. (1972): Archaeology of Knowledge, Tavistock Publications.
- 6 - Fowler, R. (1996): Linguistic Criticism, Oxford University Press: Oxford/New York.
- 7 - Fowler, R. Hodge, B. Kress, G. Trew, (1979): Language and Control, Routledge & Kegan Paul: London/Boston/Henley.
- 8 - Johnson, M. (1987): The Body in the Mind: the Bodily Basis of Meaning, Reason and Imagination, University of Chicago Press: Chicago.
- 9 - Lakoff, G. (1987): Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind, University of Chicago Press: Chicago.
- 10 - Lakoff, G. and Johnson, M. (1980): Metaphors We Live by, University of Chicago Press: Chicago.
- 11 - Schaffner, C. (1995): The 'Balance' Metaphor in Relation to Peace, in C. Schaffner and A. L. Wenden, Language and Peace, Dartmouth, Adershol/ Brookfield/Singapore / Sydney.

الحواشي :

١ - أبعادا للبحث المحتمل تنبغي الإشارة إلى أن نور الدين عبدالله بن حميد السالمي لم يكن إماما بالمفهوم السياسي لمصطلح «الإمام» أي القائد السياسي كما تعنيه النظرية السياسية في المذهب الإباضي وغيره، وكما تحقق تاريخيا في الحياة المعاصرة، إنما يضاف إليه لقب «الإمام»، كما في هذه الدراسة، تقديرًا واحترامًا لدوره العلمي ومكانته في تجديد فكر المذهب الإباضي.

٢ - تشير الخاتمة إلى تاريخ تدوين الكتاب «وكان الفراغ من تسويده عشية السبت لست بقين من شهر الله المحرم سنة ألف وثلاثمائة وثمانين وعشرين للهجرة»، وهذا يشير إلى أن الكتاب قد دون في فترة متأخرة من حياة الإمام نور الدين السالمي، حيث توفي رحمه الله في ٥ ربيع الأول من عام ١٢٢٢ للهجرة أي في عام ١٩١٤م (انظر السيرة الموجزة لحياته في كتابه «دروس البيان على فيض المنان في الرد على من ادعى قدم القرآن»، تحقيق عبدالرحمن السالمي (١٩٩٥)).

٣ - نتمتع هنا بالتفرقة بين الطروحات الكبرى (Macropropositions) والطروحات الصغرى (Micropropositions)، فالطروحات الكبرى تمثل الأفكار الجوهرية التي يقدمها نص أو مجموعة من النصوص أو خطاب اجتماعي معين أما الطروحات الصغرى فهي تفاصيل الطروحات الكبرى، أي الأفكار التفصيلية الموجودة في النصوص أو الخطابات. تقول كريستينا شافنر (1995: Schaffner) «إن البنية الدلالية لنص من سلسلة منظمة من الطروحات يتم تقديمها على نحو مترابط في بنية معينة في مستوى سطح النص (أو ظاهره) وحين يستوعب القراء النص فإنهم يقومون بتقليص وتنظيم المعلومات من خلال استخدام عمليات ذهنية (أي، القوانين الكبرى للحدف والتعميم والتشكيل سعيًا وراء البنية الدلالية الكبرى للنص» (ص ٧٦، ترجمتي: الحراسي).

٤ - الاستعارة التصورية أو ما اصطلاح عليه في اللغة الانجليزية بـ Conceptual metaphor تشير إلى عملية ذهنية يتم فيها تشكيل (أو إعادة تشكيل) بنية مجال أو تصور مجرد من خلال استخدام ما نعرفه من البنية الشكلية والوظيفية لمجال مادي، وإذا كانت الاستعارة عملية ذهنية فإن ما يسمى في العادة استعارة ليس إلا تعبيرًا أو تجليًا لغويًا للاستعارة الذهنية من الاستعارات التصورية التي نستخدمها في الحياة اليومية إن (المناظرة الفكرية معركة) والتي من خلالها نستخدم تعابير لقوية مثل «إن حجتي ضعيفة». «لن نستطيع أن ندافع عن هذه الفكرة»، وإن هذه النظرية لا يمكن مهاجمتها. «بإيجاز إن الاستعارة هنا ليست في اللغة فقط وإنما في الذهن والمجال التصوري.

الاستعارة الاستراتيجية هي في فهمي تلك الاستعارة التصورية الذهنية التي لها دور أساسي في تشكيل أطروحات طرف من أطراف واقع اجتماعي - سياسي - ساوضح المفهوم في سياق عربي. يوجد من يرى أن «جميع العرب أخوة» وأن «الدول العربية دول شقيقة»، إن «الوطن العربي بيت واحد» وهذا يعكس طرحًا سياسيًا يؤكد الوحدة العربية من خلال الاستعارة الاستراتيجية (العرب عائلة واحدة) في حين نجد أن هناك من لا يرى هذا الطرح حيث يعتقد البعض أن الدول العربية هي دول مستقلة ورغم المشتركات الثقافية فيما بينها إلا أنها لا ترتبط ببعضها الآخر سياسيًا، وهذا الطرح يستغل استعارة استراتيجية أخرى وهي استعارة (الاستقلال التام) لكل دولة وعدم وجود (ارتباط) لازم بين الدول العربية.

٦ - النظرية التجريبية أو Experiential Theory هي نظرية فلسفية لها دلالات في غاية الأهمية فيما يخص بعض جوانب التفكير واللغة، طور هذه النظرية، من بين آخرين، كل من جورج لاكوف ومارك جونسون، ونرى أن التجربة الجسدية والمادية هي الأساس الذي يتحكم في تصوراتنا وفهمنا للعالم والطريقة التي نجعل فيها من العالم أمرا منظما ومفهوما. فتوازن الجسد وعدم وقوعه في الأرض يمكننا من التعامل مع الأمور النظرية كالأفكار كأن نقول «مقال فلان يفقد التوازن المنطقي»، وكالأمور النفسية كأن نقول «فلان شخص غير متزن». وكالتأسيات السياسية حيث نجد مصطلحات مثل «تعزيز التوازن العسكري في المنطقة»، أن تجربة التوازن الجسدي وبنيتها الداخلية تسيطر على تعاملنا مع هذه الأمور النظرية التي نفهمها مجازيًا من خلال معرفتنا بالتوازن الجسدي.

انظر لاكوف وجونسون (1980: Lakoff and Johnson) أو في ترجمته العربية التي صدرت عام ١٩٩٦. انظر المراجع. وجونسون (1987: Johnson)، ولاكوف (1987: Lakoff) ..

٧ - لن نتمكن هنا من تقديم عرض شامل لتطور البحث في نقد المعرفة واللغة ولكن يمكن أن يرغب في الاستزادة والإطلاع على كتاب ميشيل فوكو «أركيولوجيا المعرفة» (1972: Foucault)، وكتاب روجر فالور «التفقد اللغوي» (1996: Fowler)، وكتب نورمان فريكلاف «اللغة والقوة (أو السلطة: Fairclough: 1989)» (و «الخطاب والتغير الاجتماعي» (1992: Fairclough)، و «الوعي النقدي باللغة» (1995: Fairclough) انظر المراجع غير العربية.

٨ - على الرغم من وجود بعض الدراسات المتفرقة التي تحاول تغطية هذا الجانب عربيًا مثل دراسات محمد أركون (١٩٩٧ مثلاً) ونصر حامد أبو زيد (١٩٩٥ مثلاً) إلا أننا نرى أنها لم تشكل تيارًا واضحًا في المنتج البحثي العلمي العربي، وفي المؤسسات الأكاديمية والبحثية كالجوامع ومراكز البحوث.



مكونات التنوير وشخصياته في صحافة المهجر العُماني

صحيفة (الفلق) الزنجبارية نموذجاً*

محسن الكندي*

مدخل

تشكل صحافة المهجر العُماني - منذ صدورهما المبكر في أوائل هذا القرن - واقعا تسجيليا هاما لفترة دقيقة من تاريخ الثقافة العُمانية في شرقي أفريقيا، حيث المهجر العُماني الخصيب والغني بكثير من الرؤى والتطلعات الحضارية التي خلفها العُمانيون على كافة المستويات: السياسية والاجتماعية والثقافية.. وهي فترة تقتزن أيضا بمسافات الحريين العالميتين الأولى والثانية، وما صاحبهما من قلق سياسي، ونتج عنهما كافة أشكال الفقر، والعوز والهجرة، والتشتت على الصعيد الاجتماعي بالتحديد.. كما أن هذه الفترة من جانب آخر تقتزن بظهور خطاب ثقافي جديد شكلته جهود المصلحين والتنويريين في عُمان وخارجها، والتي خاضت مراسها الثقافي عبر الصحافة والتأليف التاريخي^(١)، والفقهية، بل وحتى الأدبي من خلال قصائد الشعر والمنظومات الوثائقية^(٢) التي تحفظ كيان الهوية للامة، بعد حالة التشتت والتبعثر تلك.

ومجلات عديدة من مثل: «النجاح»^(٣) و«الفلق»^(٤) و«النهضة»^(٥) و«الشرق» و«المرشد»^(٦) و«الامة»^(٧) و«المعرفة» و«مجلة المعلمين»^(٨) و«الاصلاح»^(٩) و«جريدة زنجبار»^(١٠) جاءت لتصنع ما يسمى بـ «سوسيولوجيا الثقافة» للمجتمع العُماني سواء في مكان صدورهما «زنجبار» أو في مدن افريقيا الشرقية أو حتى في عُمان ذاتها، لأن التواصل كان قويا بينها رغم بعض العقبات السياسية والجغرافية التي تظهر بين وقت وآخر.

لقد حدثت تلك الصحف - بغض النظر عن تفاوت مستواها الفني والموضوعي - توجهات المثقف العُماني التنويري في تلك الفترة الخصبة بمعالم التنوير في الوطن

لقد كانت مهمة أولئك التنويريين صعبة للغاية، لانه انبثقت من تحولات خطيرة على المستويين السياسي والاجتماعي، وحددت مسارها وسط مغبة الاكثانيات المحدودة لمجتمعهم أفقا وروية، ومن ثم تقبلا ورفضاً، تنكها في ذلك مصاعب مادية وأخرى معنوية لوطنهم «الام عُمان» ومهجرتهم الشرقي «زنجبار» و«افريقيا الشرقية»^(١١).. من تلك الظروف مجتمعة جاءت نماذج الصحافة العُمانية في شرقي افريقيا ممثلة في جرائد وصف

* كاتب واستاذ مساعد بجامعة السلطان قابوس

١٩٢٧ * النموذج هنا محدد فقط بأعداد صحيفة الفلق الزنجبارية لعامي

١٩٢٨، وبعض أعداد عام ١٩٢٩.

الواقعي الذي يفرضه واقع الحال. إنه واقع ذرائعي كما حدده المفهوم الأول، وواقع تحويلي/ تطوري كما في المفهوم الثاني، بل إنه واقع عقائدي كما في المفهوم الثالث، لذا فالتنوير يعني كل ذلك. فهو سلوك وممارسة، واعتقاد راسخ في ذهنية الفرد والجماعة مما نحو التطوير والتحويل إلى الأفضل وفق رؤية حضارية، ومنهج سليم

ويعد: هل يا ترى حققت الصحافة وهي تصدر في زمن البدايات جزءاً أو كلاً من ذلك التنوير؟

الإجابة أيضاً مرهونة باستقراء أطروحتها التي قدمت على مدار صدورها نموذج المثقف التنويري. لا المصلح السلفي، الذي لا يشكل الانقسام في مرجعيته وتكوينه سوى جوانب محدودة من الخلل المتصل بفهم الدين ومعالجة بعض الأورام والفروع، والموقف من التقاليد التي طبع عليها الجهل وران عليها التخلف.

إن هذا النموذج في كل أطروحاته الثقافية -وعلى امتداد الوطن العربي- والخليج وحتى زنجبار أيضاً - لا يختلف مع كيانه المختلي إليه واقعياً، فهو لا يختلف مع القبيلة، ولا مع النخبة الاعيانة، ولا حتى مع السلطة، وإنما هو يتحالف مع هذه الأطراف كلها، وتصبح رؤيته في المجمل العام عقلاً متزمتاً، ورؤية مقترفة نحو كل بوادر التخضر، رافضاً إياها مشروطاً بشروط القياسية ومع كل طلائع الثورة التي يراها، فتحول رؤيته إلى أفق ضيق، ونظرة وأمية قاتمة سوداوية، وهذا هو الخلاف العميق بين المصلح السلفي والمثقف التنويري، والآخر هو الذي قدمته الصحافة ورحبت به، بل ورحب بها هو، رغم بدايات الزمن، وبوادر التكوين.

الصحافة والمثقف التنويري: الميلاد والانطلاقة

ليس يوسعنا بيان دور المثقف التنويري في عملية التخضر. فدوره واضح للعيان منذ طلائع النهضة الحديثة التي شهدت أقطار الوطن العربي. ذلك أن انفتاح عقله دون مصاحبات مقيدة، وشعوره بضرورة مجاراة العالم فيما هو فيه من فنون المدنية والرفقي بعين واعية، وصدر رجب، أعطياه النسمه، بل الدفعة الأولى لخوض غمار الإصلاح. وكانت الصحافة وعاءه الأول الذي صب فيها عطاءه غير المحدود. جرى ذلك في كافة أقطار الوطن العربي بدءاً بأول صحيفة صدرت في البلاد العربية عام ١٧٩٨م، ومروراً بصحيفة الوقائع المصرية التي صدرت عام ١٨٢٨م، و«المشیر الجزائرية» التي صدرت عام ١٨٤٧م، و«حديقة الأزهار» اللبنانية التي صدرت عام ١٨٥٨م، و«صنعاء» اليمنية التي صدرت عام ١٨٧٧م، وانتهاء بأول صحيفة

العربي، وخاصة في عواصمه الثقافية الكبرى: بغداد والقاهرة وبيرت، ودمشق. حيث كان ذلك التحديد يقع في دائرة الانقسام بين نموذجيه المتمشي إلى جذوره القبلية وهويته الإسلامية والحداثية من طرف، وبين التوجه التنويري، والطمح بالديمقراطية من طرف آخر، وهذا ما قدمته تلك الصحف في خطاها الثقافي العام.

التنوير رؤية ومفهوم

إن مناقشة مثل تلك الأطروحات التنويرية للمثقف العاماني من خلال تلك الصحف يقودنا في بادئ الأمر إلى الخوض في غمار مفاهيم التنوير كما حددتها الموسوعات والمعاجم ودوائر المعارف المختلفة بيد أننا لن نغفل التفرقة بين مفاهيم ثلاثة. تدخل ضمنها في سياق حركة هذا المصطلح «التنوير» وهي «ميتافيزيقيا النور» و«فكر الأنوار» و«أيدولوجيا التنوير».. ولكننا سنطرح قبل ذلك كله عدة أسئلة هي منار موضوعنا الحقيقي في هذا البحث من مثل «ما التنوير؟ وهل الصحافة وعاء حافظ له؟ ولماذا ظهرت فكرة التنوير مع بدايات القرن بالذات؟ وما مكونات هذا التنوير في هذه الصحافة؟

والإجابة عن هذه الأسئلة يمكن استجلائها من خلال تلك المفاهيم الثلاثة

فالمفهوم الأول «ميتافيزيقيا النور» أعني به كل منظومات الأفكار المبنية على/أو المنبثقة عن، أو المكرسة لأي خطاب يضع موضوعاً للتعارض الكلي لـ«الظلم» و«الظلام» لكي يلحق بالآل مؤولات «إجابية» مثل: الحق والخير والهداية والعقل والعلم والتقدم.. وبالتالي مؤولات «سلبية» مثل الباطل والشر والجهل والتخلف..

والمفهوم الثاني «فكر الأنوار» فهو كل حركات الأفكار والاعتقادات التي هيمنت على الثقافة الغربية في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين، والتي تتجه إلى المحافظة في بريطانيا، وإلى العلمانية في فرنسا، وإلى الروح الدينية المشبعة بالروحانيات في ألمانيا، وإلى الفكر التطويري الذرائعي في الولايات المتحدة.

أما المفهوم الثالث «أيدولوجيا التنوير» فتعني به أية ممارسة فردية أو جماعية أو خطابية أو مؤسسية تستهدف تحويل بعض الأفكار وبعض المعتقدات، وبعض القيم التي نعتقد أنها «تنويرية» إلى مشروع أو برنامج يهيم على غيره سواء بهدف تهميشه أو بهدف تقيده أو محوه وإزالته»^(١١)

والسؤال الذي يطرح نفسه من بعد كل ذلك - أين يقع مفهومنا للتنوير من بين تلك المفاهيم الثلاثة؟ والإجابة تكمن في كونه مزيجاً منها، ومحاولة فصله تكشف عن التوهم

تصدر في بداية القرن العشرين: وهي صحيفة (القدس) عام ١٩٠٤م^(١٢). غير أن المثقف التنويري في منطقة الخليج العربي ساهم أيضا في ذلك العناية، وكانت الصحافة أيضا سهمه الموجه تجاه المجتمع والواقع، فبدات إصداراته متوالية بدءا بصحيفة «الحجاز» السعودية عام ١٩٠٨م^(١٣)، ومجلة «الكويت» عام ١٩٢٨م، وجريدة صوت البحرين ١٩٣٩م، ومرورا بصحافة إمارات الساحل عام ١٩٦١م، ودولة قطر عام ١٩٦٠م وانتهاء بجريدة «الوطن العماني» التي صدرت عام ١٩٧٠م^(١٤) وأيضا «الغديرة» التي صدرت عام ١٩٧٧م، وأخيرا «نزوى» التي صدرت عام ١٩٩٥م.

ناهيك عن الصحف والجرائد التي أصدرها العثمانيون في المهجر الافريقي. والتي هي مشار موضوعنا. فالعثمانيون استوطنوا شرق افريقيا، وأقاموا فيها حضارتهم الحديثة وازدهر نشاطهم السياسي والاقتصادي والاجتماعي في كثير من الدول الافريقية. وتعود بداية علاقتهم بالصحافة الى تأسيس أول جمعية عربية في زنجبار وشرق افريقيا ابان حكم السلطان علي بن حمود بن محمد (ثامن سلاطين العثمانيين في زنجبار والجزيرة الخضراء) عام ١٩٠٨م، وذلك بغرض رعاية مصالح العرب القاطنين في اراضي شرق افريقيا والخاضعة لحكمه.

كما تعود تلك العلاقة أيضا الى انشاء أول مطبعة في زنجبار، تلك المطبعة التي ظهرت في عهد السلطان برغش بن سعيد، والذي حكم في الفترة من (١٨٧٠ - ١٨٨٨م) وأسماها (المطبعة السلطانية)^(١٥) وقد قامت بدور مهم في بلورة كثير من مظاهر التحضر بدءا من طباعة عشرات الكتب الأدبية والفقهية والدينية أمثال كتاب: (هيامن الزاد، وقاموس الشريعة، وحاشية الترتيب، ومختصر الفصالح، وجامع النيسوي، ومنظومة مدارة الكمال وغيرها).. وانتهاء بطباعة كثير من الصحف التي أثرت في هذا التحضر بعمق.. وساهمت في كثير من مظاهر التنوير خاصة وأن محرري هذه الصحف نخبة من العلماء الأفذاذ والأدباء الكبار تذكر منهم: العلامة الشيخ الأديب ناصر بن سالم الرواحي صاحب مجلة (النجاح)، والشيخ الشاعر أحمد بن حمدون الحارثي، والشيخ ناصر بن سليمان المكي، والشيخ أحمد بن سيف الخروصي محرر صحيفة «المرشد» والسيد سيف بن حمود بن فيصل مؤسس جريدة النهضة، والأمين بن علي المزروعى الذي أصدر جريدة «الإصلاح» والشيخ هاشل بن راشد المسكري، والاستاذ أحمد بن محمد المكي، ومحمد بن هلال البرواني من أصحاب جريدة «الفلق» وقد تولى كل منهم رئاسة تحريرها. وكذلك

سيف بن عيسى البرواني والأديب محمد بن علي البرواني والأخير صاحب مقامات أبي الحارث البرواني المعروفة في الأدب العماني الحديث. إن الصحافة الزنجبارية بهذه النخبة من العلماء والنشايك المثقفين، والطلانت التنويرية، وبما أوتيت من قسحة فكرية ومعنوية لا بأس بها، كانت منبرا هاما من المنابر الثقافية التي لعبت دورا كبيرا في النهضة الفكرية. ليس في زنجبار وحدها بل حتى مدن شرق افريقيا، وعمان أيضا، فلقد أسهم هؤلاء المفكرون بدور ملحوظ في النهضة الأدبية، والدينية من خلال تنبيه تلك

الجمعات بالأخطار المحدقة بهم وذلك حفاظا على هويتها العربية / الإسلامية التي لاشك أنها مهمة في تلك الفترة وفي ظل تلك الظروف العصبية حيث دواعي التقريب، وأطروحات الاستشراف في كافة مظاهرها. ويمكن تلخيص دور تلك الصحف من خلال أهدافها وأهداف الوجود العماني في شرق افريقيا قاطبة والتي يمكن ايجازها في النقاط التالية:

١ - التركيز على مصالح البلاد السياسية والاجتماعية والاقتصادية بسبب توجهها الرسمي، ولأنها صادرة من مؤسسات وجمعيات تنتمي قلبا وقالباً لأطروحات وآراء رسمية، ولذلك غنيت بالاهتمام بالمشاكل الاقتصادية التي هي عماد البلد ومن ذلك مشاكل الانتاج والتسويق للحاصلات الزراعية وفي مقدمتها محصول القرفةل عماد البنية الاقتصادية في زنجبار وشرق افريقيا قاطبة^(١٦) ولهذا لا ضير أن

تتخذ جريدة «الفلق» كبرى الصحف الزنجبارية شعارها من هذا التوجه الاقتصادي فهي (جريدة أدبية، سياسية، زراعية) وذلك تمشيا مع طبيعة تلك المصالح الرسمية وأنباتا لطبيعة أربابها الثابتة التي لم تعد تنهنا.

٢ - القيام بالدور التهضي (الوحدوي) في طابعه الاسلامي أولا، ثم العربي ثانيا، فهذه الصحف بلورت



من صحافة المهجر العماني

دورها في هذين المجالين من خلال توعية المسلمين في شرق إفريقيا بأمور دينهم ودينهم تدفعها في ذلك مبادئ وقيم عربية أظهرتها أفكار كثير من محرري هذه الصحف فيها هو الشيخ أبو مسلم الرواحي في مقدمة هؤلاء الدعاة إلى هذا الدور الوحدوي إذ يقول في مقدمة ديوانه الشعري :

«.. حررت جريدة النجاح طلباً في انتمال الرباطة الإسلامية، لكي تبلغ من الكمال مبلغاً يكون عليه منشأ الترقى، وفتح باب السعادة لبنى الإنسان، ودعاء الناشئة الزنجارية إلى اقتطاف ثمرة العلم النافع، ونبذ طريق الجهلاء...»^(١٧).

وكان الشيخ الأمين بن علي المزروعى قد اختط لنفسه نفس التوجه، بإصداره لجريدة الإصلاح، فبيده من عنوانها، وانتهاء من استنهاضها بالآية القرآنية (إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت) كلها تشير إلى الإصلاح منهجاً، والوحدة هدفاً، والتنوير طريقاً. تبعاً لكتاب الله، وسنة نبيه المرسل. وكان بينه وبين أصحاب البعد والخرافات والأفكار السلفية ما يكون بين المؤمن والكافر من تنافر

٣ - الاهتمام بعمان (الوطن الأم) لأنها تشكل الهاجس الأكبر لمحرري هذه الصحف، فهي الوطن الأول، وهي الثقافة الأولى لهم، ولذا كانت حاضرة في كل صحيفة من تلك الصحف، تتجسد أخبارها بين وقت وآخر، لأنها الكيان الذي ينتمي إليه هؤلاء المحررون مهما كان مهجرهم جميلاً وحياتهم فيه تتسم بالسعادة والهناء.

ولسنا بدت أخبار عمان السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية متجسدة في أروع صورها في صفحات هذه الصحف والجرائد، ولعلنا نذكر أفراد صفحات خاصة بعمان، وتاريخها وعلمائها وعظماؤها، وتعدي الأمر إلى ذكر كل ما هو متصل بها، من طقسها ومناسمها، والكوارث الطبيعية التي تلحل بها، ولم تغيب قضيتها السياسية، ولا أزمته الحضارية عن تلك الصحف في أية لحظة من اللحظات، بل قدمت أبرز الحلول للنهوض بها، ومختلف التسهيلات لتجاوز قضيتها سياسياً وثقافياً. وكان اتصال رؤساء هذه الصحف وكتابها ومحرريها بأهم أقطاب القيادة السياسية في عمان واضحاً، حيث عرض عليهم أهم الاقتراحات للنهوض بها من منحتها تلك وبخاصة في النصف الأول من هذا القرن الميلادي. (أي في العشرينات والثلاثينات وحتى الستينات).

ولم تغب عن هذه الصحف ثقافة عمان وتاريخها الجيد، كما لم يغب عن بعض محرريها مظاهر الافتخار بها دائماً، فهو أبو مسلم الرواحي يورد ذلك في قصيدته

اللامية، وقد نشرتها جريدة النجاح:

تفضل بالزيارة في عمان
تجد أفعال أحرار الرجال
تجد ما شئت من مجد وفضل
واحساب عزيزات المال
تجد ما قلتمته من المنايا
خيول الله في حزب الضلال
تجد من هبة الاسلام شأناً
عليه الكفر مبيض القذال
تجد همم الرجال مصمات
بثار الدين ترفض كل غال^(١٨)

٤ - الحضور الدائم في الفعاليات الثقافية العربية والتواصل مع الحركة الفكرية العربية، فلقد رأينا أن أغلبية تلك الصحف تستقي أخبارها من مختلف الصحف العربية في سوريا ومصر والجزائر والعراق ولبنان وغيرها، ولم يقتصر حضورها ذلك على كل الأخبار بل، تواصلت صلتها مع أقطاب التنوير في الوطن العربي أمثال محمد رشيد رضا صاحب (النار) وزكي مبارك صاحب (الرسالة)، وقبلهما مع مختلف رواد الإصلاح والتنوير في الوطن العربي من أمثال: محمد عبده، وجمال الدين الأفغاني، والشيخ المفيش، وسليمان الباروني ومحب الدين الخطيب، ومحمد لطفي جمعة وغيرهم الكثير والكثير. ولقد وصل ذلك التواصل ذروته عندما شارك أبو مسلم الرواحي بقصيدة في المؤتمر الإسلامي الذي عقد في القاهرة برئاسة (رياض باشا) ونقطت هنا بعضاً من أبيات تلك القصيدة

هزت العالم أدوار البشر
ينقي الدور بأدوار آخر
كل دور رقص الدهر له
ضايق العالم وأرتاد القمر
أيا العالم سمعها جلدًا
إن نصف الليل يتلوه السحر
إن هذا النيل أم حافل
كلنا يرضع منه ويذر
رضعته لبنا ثم دما
واغتبطنا بمشاش ووبر
وهي لا يفتحها ما ترعى
لا ولا يفتحها بلغ الحجر
ذكرتنا بعضاً موسى على
أن ذي تلقف أرواح البشر
نيلنا في الغرب يجري ذهاباً
وبقيتنا نترامى في الحفر
لو ملكنا السيف لم نرجع إلى
قلم في النصر إن قام عثر^(١٩)

وتعدى ذلك التواصل حدود المشافهة والقضاءات السريعة إلى تواصل النشر والتوثيق والإصدار، فلقد نشر الشيخ ناصر بن سليمان المكي بحثاً في مجلة (الهلال) المصرية الصادرة يوم ١٩٠٦/٧/١ حمل العنوان التالي: «أشهر الحوادث وأعظم الرجال حميد بن محمد المرجبي فاتح الكونغو»^(٢٠).

ويعتبر هذا البحث لسيرة الشيخ المرجبي - كما يراها بعض المؤرخين - وثيقة تاريخية على قدر كبير من الأهمية^(٢١)، ومصدراً أصيلاً للباحثين والمهتمين بالدراسات العمانية بصفة خاصة، لأنه يلقي الضوء على

المؤثرات الحضارية العمانية في الكشف عن مجاهل القارة الإفريقية، والنشاط الاقتصادي والاجتماعي والثقافي الذي ترتب على الوجود العربي العماني في مناطق البر الافريقي.

إن هذا التواصل يكشف من جهة أخرى - عن مدى العضوية التي ينتمي اليها رواد التنوير والاصلاح (محررو هذه الصحف ورؤساؤها) في اطار صلتهم الحضارية بمجريات الساحة العربية ثقافيا وادبيا وسياسيا مما يوصلهم في نهاية الامر بنماذج المثاقفة العضوية، في أبعد معانيها.

إن هذه الأسماء على الطرف الآخر - لا يمكن الجزم بها لولا أن الثقافة المادية قدمت لنا نماذجها منذ أن بدأت الإشعار تأخذ مسلكا معنويا يصل إلى حد الاختيار بها وتزيين القلاع والحصون والسيوف بها كما فعل شعراء تلك الديار^(٢٢). (محمد بن سعود الصاري) وخلف بن سنان الغافري والعلامة الشيخ مسلم الرواحي، والشيخ أحمد بن راشد الغيثي، وعبد الرحمن الريامي وبشير بن عامر النازري وغيرهم.

وأيضا لا يمكن الجزم بها لولا أن المصادر الثقافية والفقهية والتاريخية عربية كانت أم أجنبية قدمت لنا اسماءها، سواء تلك الأسماء المتصلة بالتأليف الفقهي والتاريخي أو الأدبي^(٢٣) من أمثال: العلامة الشيخ ناصر بن أبي نيهان (١٧٧٨ - ١٨٤٧م) الذي عنى بالتأليف في الفقه والطب والفلك، ومن أشهر مؤلفاته (الحق اليقين)، و(لطائف المنن في أحكام السفن) و(السر الجلي في ذكر أسرار النبات السواحي).

وكذلك الشيخ العلامة محمد بن علي المنذري صاحب كتاب (خلاصة الدامغة)، وابنه الشيخ علي بن محمد المنذري الذي ألف في التوحيد. كتابا سماه (نور التوحيد).

وأيضا الشيخ يحيى بن خلفان بن أبي نيهان الخروصي، والشيخ سالم بن عديم البهلائي، وابنه (أبومسلم) الذي قدم من عمان في ١٢٩٥هـ.

ومن بين المؤلفين العمانيين الذين ولدوا في شرق افريقيا الشيخ علي بن عبدالله المزروعى، وابنه (الأمين) والآخر صاحب كتاب «هداية الاطفال» ومؤسس صحيفة الاصلاح ومن بينهم - كما ذكرنا سلفا أيضا - الشيخ علي بن خميس البرواني (١٨٥٢ - ١٨٨٦)، والشيخ العلامة سالم بن سعيد الشعبي صاحب كتاب (اسمى المقالب والمبهمات) والشيخ سليمان بن محمد العلوي صاحب شرح (الأجرومية) للصنهاجي وكذلك الشيخ عبدالله بن محمد الكندي، وعبدالله بن صالح الفارسي الذي كان قاضي قضاة

كينيا، وصاحب الكتاب المسمى بدالبوسعيدون حكام زنجبار^(٢٤) ناهيك عن الشيخ سعيد بن علي الغفري، والأمين المزروعى واللذين سيرد تفاصيل ذكرهما لاحقا.

٥ - اعطاء المرأة دورها الاجتماعي والحضاري توافقا مع انصاف الاسلام لها، ومحاولة الأخذ بيدها لتخرج من دياجير الجهل إلى أفق النور والحضارة، فلقد نادت الصحف الزنجبارية بتلك الاطروحات الحضارية في سياق مساعيها لخدمة المجتمع، وتواصل كثير من النظرات السامية التي تحاول أن تخدم المرأة، خدمة حضارية، لأنها

أساس المجتمع، وعموده الأول الذي يسقوطة تنهائى كل الأركان. فهي جريدة (الفلق) تستمد دور المرأة في المجتمع كما برهنه لها الاسلام الحنيف في عقيدته السمحاء، فتدعو إلى تعليمها وتثقيفها، وذلك من خلال مقالة بعنوان «التعليم والمرأة» والذي نشر في ١٩٢٥/٥/٦ تقول الفلق:

«... فعملوا المرأة قبل كل شيء دين الاسلام، دين الحياء والعفاف والأمانة والشجاعة، وكل خلق كريم لتفرض ذلك في نفوس ابنائنا لينشأوا على الفضيلة بعيدين عن كل خلق ذميم»^(٢٥).

٦ - العناية باللغة العربية، تعليميا، وتثقيفا ودرسا، وتطبيقا في مجالات الحياة المختلفة الرسمية منها وغير الرسمية، فكما هو معروف أن اللغة العربية كانت لغة الحياة في كافة مظاهرها استنادا لسلطة الدور العماني وهيمنة الحضارية

يعالم افرقيا الشرقية ومدنها وقراها بدءا من مقديشيو شمالا إلى مشارف موزامبيق جنوبا ومن مملكة أوغندا غربا إلى أعالي نهر الكونغو شرقا، وكانت تلك الهيمنة نابعة من جهود العمانيين السياسية التي صاحبته عناية كبيرة بنشر اللغة العربية عن طريق نشر الدين الاسلامي أولا، ثم إقامة المراكز التجارية ثانيا، وقد ساعدت اللغة العربية بسهولة مصطلحاتها وسلاسة نطقها على ذلك الانتشار، ناهيك عن



الشيخ سعيد بن علي الغفري

صحيفة الفلق، وأفاق الرؤية والرؤيا

١ - الفلق وأفاق الرؤية

تعد صحيفة الفلق أبرز الصحف وأهمها التي صدرت في زنجبار، منبثقة من نشاط الجمعية العربية التي ما فتىء أعضاؤها أن يقرحوا في لقاءهم المنعقد في السادس من يوليو ١٩٢٦م إنشاء صحيفة عربية تجمع شتات أفكار الجاليات العربية في زنجبار، وتحدد مواقفهم تجاه الوضع السياسي والاجتماعي والثقافي (القائم) هناك، وتربط من جهة أخرى كافة العرب والعمانيين المتواجدين في كافة المناطق الافريقية بعضهم ببعض، بل أيضا وبأوطانهم، وخاصة «عمان» الأم التي بعدت مسافتها جغرافيا وسياسيا، بحكم انفصالها ككيان سياسي عن سلطنة زنجبار، كما يشير التاريخ القريب. وأكثر من ذلك كان هدف هذه الجمعية من إصدار صحيفتها هذه هي إبراز نشاطها الثقافي والأدبي والاجتماعي والزراعي وتجسيده أمام الرأي العام العربي والشعبي هناك، خاصة وأنها تصدر في مركز السلطة الحاكمة في «زنجبار» و«الجزيرة الخضراء»، وغيرها من مدن ويقاع افريقيا الشرقية.

لقد تحولت تلك الرؤية الى رؤيا وذلك الهدف الى غاية تحقق، ففي عام ١٩٢٩م صدرت «الفلق» وسط طلععات أعضاء الجمعية العربية الحالة بالتطوير، تذكيها في ذلك همسة مشرقة ونور يتبدى ولو من بعيد نحو التعبير الحر، بعد أن ضاقت كلماتهم واختنقت أصداؤها على امتداد بعيد من التاريخ الحديث، تدفعهم في ذلك تجربتهم الحرة الجريئة في انتخاب أعضاء جميعتهم ابان تأسيسها الأول عام ١٩٢٦م^(١) والتي كشفت الانتخاب في حد ذاته نفحة من الديمقراطية غير يسيرة أيضا. فكانت توجهات الإصلاح والتطوير الحضاري خطتهم المثلى في هذا الصرح الثقافي الذي بنوه بعقيلة وثابة وطموحات عظام.

صدرت «الفلق» كجريدة ثقافية عامة (سياسية، أدبية اجتماعية، اقتصادية، علمية، زراعية)، وأريد لها أن تتوالى كل سبت من كل أسبوع: واستمرت على هذا الحال متدفقة في عطائها منتقلة في ميقاتها الى أن جاء عام ١٩٥٦م، حيث توقفت عن الصدور بهذا الشكل الأسبوعي، وأصبحت تصدر كل أسبوعين متعاقبة بين يومي السبت والأربعاء، وذلك حتى نهاية شهر ديسمبر من عام ١٩٦٢م، إذ توقفت بعد ذلك الى الأبد بتوقف نشاط الجمعية العربية ومعها كل كيان الدولة العربية العمانية، اثر الأحداث الدامية التي شهدتها زنجبار وافريقيا الشرقية، واستهدفت تصفية الوجود العربي (العُماني) هناك^(٢).

أنها لغة القرآن الكريم، وضرورية للعبادات وأداء الصلوات وقراءة القرآن وتفسيره ومعرفة السنة النبوية الشريفة. الأمر الذي جعل الناس يقبلون على تعلمها والتحدث بها من منطلق عوامل أخرى كالاختلاط بالعرب والزواج منهم مما أدى الى سرعة هذا الانتشار وفقا لخاصيتي التأثير والتأثر على الطرف الآخر. إذ لا مناص من تأثير العمانيين أنفسهم باللغة السواحلية التي اتقنوها أيضا بل أسرفوا في اتقانها، الأمر الذي أدى الى ردة فعل معاكسة تجاه لغتهم الأم. وتلك ضريبة دفعها العمانيون من جراء تلك الهيمنة على الصعيد الحضاري في بعده العام لا الخاص. وكانت نسبية على كل حال

فاحتفاظ كثير من العمانيين بلغتهم كانت السمة الغالبة دائما، ومن جهة أخرى فإن التقاء اللغة العربية باللغة السواحلية في شرق افريقيا أحدث ألوانا عديدة من التأثير في كلتا اللغتين، بدءا من وجود الكلمات العربية في اللغة السواحلية، وكتابة ونطقا، مما جعلها تكتسب مكانة هامة في القارة الافريقية.

هكذا كان ميدان الصحافة ميدانا حيويا هاما لعب دورا رياديا في النهضة الفكرية والثقافية التي أسهم بها أبناء عمان في شرق افريقيا. ولقد قامت هذه الصحف مجتمعة بدور أكبر وأشمل في نشر اللغة العربية والثقافة الإسلامية وهما عماد التنوير الحضاري في هذه الديار، وذلك بشكل واسع، أسهم به عدد كبير من العلماء والأدباء والشعراء والمثقفين ضمن خطة طموحة، وغايات جسام تجسد في أهداف تلك الصحف (وذلك التنوير) إذا صح التعبير. فتلك الأهداف، تنويرية المبنى والمعنى في جوهرها العميق المتجذر وفي معناها الأعم والأشمل.

بقي أن نشير الى أن عدد الصحف والجرائد بلغ عديدها أكثر من عشر صحف وجرائد، نذكر تواريخ صدورها على النحو التالي: «النجاح ١٩١١م»، «الجريدة الرسمية (ملحق الجازيت) والفلق ١٩٢٩م»، والإصلاح ١٩٣٢م، و«النهضة» ١٩٤٩م، والمرشد ١٩٥٤م، و«الامة» ١٩٥٨م.

ان هذه الصحف هي موضوع بحثنا ضمن محور التنوير ومكوناته مستقبلا، غير أن تركيزنا سوف يكون على أعداد محدودة بعامي ١٩٣٨م و١٩٣٩م من صحيفة «الفلق» نظرا لعدم توفر أعداد أخرى من تلك الجرائد والمجلات واتخاذ ذلك العدد المحدد نموذجا لمعالجة ظاهرة التنوير في حدودها الضيقة كجزئية نموذجية تعرضها طبيعة المنهج التحليلي لا التاريخي لدراسة كهذه.

الاختيار . وهي كثيرا ما تلمح ، بل وتصنع إسقاطات مباشرة على الواقع بغية نقده وتحريره من سطوة كيانه الجامة.

٣ - تقسم المواضيع في الجريدة تبعا لأهميتها بالنسبة لتوجهات المحررين ، فهي تبدأ عادة بالموضوعات السياسية كالأخبار ، والأحداث الساخنة ، خاصة أنها عاصرت حربين عالميتين ، وتقلبات عسكرية عديدة آنذاك ، إضافة الى تسجيل وقائع الأحداث السياسية الخاصة بسلطين البلاد آنذاك ، فهي لسان حال جمعية تنتمي قلبا وقلبا لأطروحات وآراء



الشيخ الأمين بن علي الزرعي



الشيخ هاشم بن راشد السكري

سلطين البلاد وحكامها ومن ذلك فهي تقف مليا (في صفحتها الأولى) على هذه الأحداث محلة إياها مبرزة وجهة نظر رسمية إزاءها ما تتخذ من الاطراء منها ومن المديح أسلوبا . وأيضا تقوم أحيانا بنشر المراسيم السلطانية والبيانات الحكومية وتحقق من أخبار الحرب وقضاياهم في أفريقيا من خلال عنايتها الفائقة بتتبع مجريات الحياة ووقائعها ، كما أنها تعني بنقل أخبار السلطين الخاصة أو أخبار حفلاتهم وتنقلاتهم سواء داخل البلاد أو خارجها . مشيدة بإنجازاتهم الحضارية محففة باقتراح مشاريعهم التنموية هناك .

وإذا جئنا الى الصفحة الثانية ، فهي عادة للتحقيقات والموضوعات الموسعة ، والتحليلات التي تبين مواقف «الفلق» تجاه مجمل القضايا العالمية والعربية ، لهذا تكثر فيها النداءات والبيانات المستوحاة من مواقف المحررين السياسية الخاصة . وأيضا المستوحاة من مواقف الصحف العربية المشابهة التي تنقل منها «الفلق» الأخبار كجريدة «الأهرام» ، و«الفتح» و«الامة» و«الحكمة» و«العمل القومي» و«الكفاح» و«الجزيرة» و«الروح» الجزائرية وغيرها .

أما الصفحة الثالثة فتقدم فيها المقالات الثقافية والأدبية سواء تلك التي يكتبها المحررون أنفسهم ، أو المراسلون أو

جاءت جريدة «الفلق» كلسان حال الجمعية العربية ، ومتر ثقافة وأدب ، وثيقة شاهد عيان لمجريات التاريخ ، حيث كانت أحداثه ساخنة ، ترسم فواصل كبرى فيه سواء للعُمانيين في وطنهم «عمان» أو في كافة مهاجرهم . ولهذا لا ريب أن تكون هذه الجريدة وغيرها جامعة لأخبارهم ، مسجلة لمبرحاتهم وأمالهم ، إضافة الى توجهاتها الكبرى نحو الإصلاح والتطوير ، تدفعها في ذلك مرجعيات تاريخية أصيلة . منبثقة من تاريخ عمان وحضارتها التليدة ، حيث وجود العُمانيين في مكان صدرها (زنجبار) وفي بعده الحضاري يشكل في حد ذاته ضربة من ضروب ذلك الإصلاح والتطوير في مفهوم العام لا الخاص والسياسي لا الأيديولوجي .

إن تلك التوجهات التنويرية هي عصارة فكرية للقائمين عليها ، والمشرفين على تحريرها وإصدارها (أعضاء الجمعية العربية والذين يأتي في مقدمتهم كل من : الشيخ / ناصر بن سليمان المكي ، والشيخ / هاشم بن راشد المسكري ، والشيخ / محمد بن هلال البرواني ، والشيخ / سالم بن محمد الرواحي ، والشيخ / سعيد بن عبدالله الخروصي ، والشيخ / عبدالله بن سليمان الحارثي .

٢ - الفلق وأفاق الرؤيا :

هذه «الفلق» رؤيئة وأهداف طموحة وغايات ، ويمكننا الآن أن نقف على مكونات التنوير فيها ، لكننا قبل ذلك لا بد أن نشير الى (الفلق) متجسدة في آفاق الرؤية الشكلية والموضوعية وذلك في النقاط التالية

١ - صدرت جريدة الفلق في الحجم النصفى (التاليود) في أربع صفحات جميعها باللغة العربية ، ثم زيد عدد صفحاتها الى ست صفحات ثم الى ثماني صفحات بعد أن رأى محرروها أهمية مخاطبة العنصر غير العربي (الانجليز والهنود وبعض الأفارقة ..) فصدرت باللغتين العربية في أربع صفحات ، وباللغة الانجليزية في أربع أخرى .

٢ - تستفتح جريدة الفلق صفحتها الأولى بكآية قرآنية عادة تكتب في أعلى الصفحة من مثل قوله تعالى «قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق» كدليل على استيحاء دلالة الاسم الذي تبنته ، كما أنها أحيانا تعني بإبراز حكمة دالة أو قول مأثور تبعا ، وسيادة الحدث الموضوعي المطبق عليها بسطوته أو المائل أمام كيان السلطة أو الشائع في السنة الناس والمجتمع وتبرز ذلك في عمود خاص ، ولذلك كثيرا ما تقع عينا القاري على عبارات تدل على الحكمة من مثل (٢٨) .

«من طال عدوانه زال سلطانه» و«عند الطعان يبان الفارس الجبان» و«لا تحترق من دونه ، ولا تملق لمن فوقك» . وعادة ما تكشف هذه الحكم والاقوال الماثورة عن عناية في

اعماقها السحيقة لها. وهذا هو شأن التنوير في أدق معانيه المحسوسة دوماً.

صحيحة الفلق ومكونات التنوير :

يمكن أن نسجل لجريدة «الفلق» ومحرريها عدة امتيازات تدخل ضمنها في حيز التنوير. رغم أن الجريدة لا يوجد فيها نقد ذريع للواقع، أو الخلاص من جموده، ولا مجابهة لأشد معضلاته، وإنما يوجد فيها جملة من التصورات والأفكار، والاجتهادات ذات الصيغة التنويرية التي أفاض أصحابها من دعوات المصلحين العرب الذين تمتلئ بهم الذاكرة العربية في سياقها التراثي الخاص أمثال : محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وجمال الدين الأفغاني، بل وحتى نور الدين السالمي وسعيد بن خلفان الخليلي، وأبي مسلم الرواحي. على الصعيد العماني، فالجريدة تستوحي مكونات هذا التراث، وتحاول أن تقدم خلاصته وفق ظروفها المحيطة سياسياً حيث توجيهات الجمعية العربية الرسمية، وثقافياً : حيث صدورها في مجتمع مختلط بأجناس متعددة وثقافات مختلفة، ولغات متنوعة.

لهذا فهي تطمح بأن تكون مزيجاً من ذلك التنوع، وهو تنوع خلّاق له رونقه الجميل أيضاً. أدى في نهاية الأمر بالجريدة إلى أن تقدم لقرائها سلسلة من الأفكار الداعية إلى التنوير، والإصلاح الحضاريين وسط حالات الجهل والتخلف والتشتت والتعثر الذي خلفته الأوضاع السياسية - كما أشرنا - مما حدا بالجريدة إلى أن تنادي بما نأدى به المصلحون التنويريون قبلها. من دعوات إلى العلم الحديث^(٢٩) وفتح المدارس، وتعليم المرأة والإصلاح الزراعي، وإقامة الجمعيات والنوادي الثقافية، وشق الطرق وتعبيدها وبناء المستشفيات، وأكثر من ذلك التمسك بالقيم الإسلامية، والمحافظة على اللغة العربية، خاصة وأن كل ذلك البناء الحضاري يجري في أرض بعيدة عن معطيات العروبة: لغة، ونهجا وسلوكا وعادات وتقاليد هي متأصلة في أرضها وبين أبنائها (الأفارقة). الذين تحاول الجريدة استمالتهم نحوها - قدر الإمكان - فهل تحقق لها كل ذلك؟

أقد رسمت جريدة الفلق كل تلك الأهداف التنويرية، وسعت إلى تحقيقها بما أوتيت من إمكانات محدودة، وبما تهيأ لها من هيئة محررة لعبت دوراً كبيراً في هذا الجانب مكونة في نهاية الأمر نماذج للمثقف التنويري - الذي قام

المثقفون العرب الذين استقطبهم الجريدة أو نقلت مواضعهم من جرائد وصحف عربية مماثلة، أمثال محب الدين الخطيب، ومحمد لطفي جمعة وغيرهما، وتقدم في هذه الصفحة أيضاً نصوصاً شعرية لشعراء عمانيين يقطنون شرقي إفريقيا أو حتى من عُمان نفسها، بل وحتى شعراء عرب آخرين ممن ينتمون إلى الجمعية العربية وخاصة الحضارمة اليمنيين والصوماليين والقمريين، وغيرهم.

والصفحة الرابعة الأخيرة ففيها التتمات الأخبارية والتنهائي والتعازي، والأخبار القصيرة والنوادر والطرائف والحكايات التي تروي ماضياً وحاضراً، وأيضاً الأخبار الاجتماعية من زواج وغيره، إضافة إلى أخبار أعضاء الجمعية العرب أنفسهم، وتتبع حالة إقامتهم ومغادرتهم من وإلى زنجبار أو الجزيرة الخضراء، ورصد تنقلاتهم، وما يلم بحالهم من وفیات، ومتاعب نتيجة للأسفار البعيدة التي يقومون بها. وعمان (الأم) حاضرة في هذه الأخبار القصيرة حضوراً كبيراً، سواء من خلال رصد هجرات أهلها إلى الجزيرة وكثافة أوضاع إفريقيا أو حتى بيان حالتهم وكثير من المناسبات الاجتماعية كمراسم الزواج والمناسبات الدينية كحفل قراءة الولد النبوي الشريف والتي كانوا يعنون بها في مهرجانهم كجزء من طقوسهم الدينية.

بقي أن نشير إلى أن هذه الجريدة في توجهها الفني لا الموضوعي، عرفت الدعاية والإعلان فاحتفت به في صفحاتها الأخيرة، كتوجه يوقظ حالتها المادية الدافعة لها بالصدور والاستمرار، وكي تقوم بعامل مساعد يدفع بها نحو تقدمها الفني والموضوعي. وتوشق الجريدة في هذا الصدد تواريخ بداية السلع والأدوية التجارية، وتقدم صورة بانورامية جميلة تؤكد تطور هذه السلع التجارية وكيفية تعامل الإنسان معها في بدايات ظهورها.

إن هذا التوجه يدل في بعده الأكبر على مدى تفاعل المجتمع مع الجريدة، ويؤكد مصداقية وجودها كلسان حاله، مما يؤولها بأن تلعب دوراً تنويرياً إصلاحياً على المستوى الاجتماعي الفعلي، عندما يقبل المجتمع على الدواء المصنوع علاجاً للأمراض لا على التماثل والرقعي السائدة في المجتمع العربي آنذاك، وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

اضطلعت الجريدة بكل ذلك لا لتخلق صورة تقليدية وترسخها كما كانت الحالة من قبل، بل لتنتشلها من

بواجبه في حدود ذلك الزمن وتلك الامكانات، فليس باستطاعتنا أن نطالبه بأكثر مما قدم «فالتقد الحقيقي للمؤسسات والخطابات لا يتمثل في محاكمتها وإنما في تمييزها وفصل بعضها عن بعض...» على حد قول رولاندايرت.

إذن قدمت «الفلق» نموذجاً للمثقف التنويري» عبر كافة أطروحاتها، سواء تلك التي قدمها أبرز محرريها من مثل . الشيخ ناصر بن سليمان اللمكي، أو الشيخ محمد بن هلال البرواني أو الشيخ هاشل بن راشد المسكري، ... أو حتى أبرز كتابها من مثل . علي بن محمد الجمالي أو مهيب الدين الخطيب أو محمد لطفي جمعة .. وهذا في حد ذاته مثل نموذجاً حيويًا لبناء جوهر الانقسام في الوعي، وتعبير مصانره عن الامكانات غير المحدودة التي تهبها التجربة الفردية في الثقافة، وتوظيف العقل والنضال من أجل التقدم الاجتماعي والثقافي على حد سواء.

جريدة الفلق والاحتفاء بالخطاب الثقافي التنويري:

أولاً : المظاهر والتجليات:

لعل أهم ما تركزت عليه مكونات التنوير في جريدة الفلق هو احتفاءها بالخطاب الثقافي في كافة أشكاله، غير أن هذا الاحتفاء بات من الواضح عليه أنه خاضع لقوة مركزية تحدد اتجاهه وتغذيها إنها سلطة الجمعية العربية وسطوتها اللامتناهية، ومثال هذه السطوة موجود في مئات الصفح التي تخضع لأيدولوجيا النظام المؤسس لها مما يبعدها أحيان كثيرة عن مظهر التنوير في بعده السياسي على الأقل. ومثال جريدة الفلق هذا لا يتفصل عن مئات الأمثلة التي يرتكز خطابها على قوة مهيمنة تقوم بدور المرسل، وكل صحيفة في هذا السياق مهيمن عليها بمركز يحدد هوية خطابها (منذ أقدم ما نعرفه من الصحافة العربية وحتى أحدثها)، إذ لن تجد صحيفة مستقلة حتى في ظل ما يسمى بالأنظمة الديمقراطية الحرة، لأنها مرتبطة دوماً باستراتيجية خطابية موصولة بشبكة من العلاقات والمصالح التي تحدها أيدولوجيا نظام التأسيس.

وفي ظل هذه الفكرة الملحة نحاول إثبات أبرز مظاهر التنوير في خطاب «الفلق» الثقافي من خلال بيان دور المثقف التنويري في نشأته وبلورته وربطه بمركز خطابي آخر يتجلى في صياغة تشكيلات خطابية جديدة ومنتجة على مستوى

خسارة التفكير وتخوم عمل العقل والوعي المتواطئين مع الانسياق الموضوعي نحو تكوين المجتمع الحديث. وهو مركز إن لم يكن موازياً للخطاب السياسي فهو مواز دون أي شك للخطاب الأدبي في كافة فتونه، وبالأخص الشعر.

المظهر الأول:

١ - الاحتفاء بالخطاب الأدبي:

١ - الاحتفاء بالتجارب الشعرية

إن من جملة احتفاءات جريدة الفلق بالخطاب الثقافي الأدبي احتفاءها بالتجارب الشعرية وهنا نقف في أعداد عام ١٩٢٨ فقط على عدد (٢٥) قصيدة نشرتها الجريدة لشعراء أمثال: عمر بن أحمد السميح، وصالح بن علي الخالسي وأبي الفضل عبدالله بن صالح الفارسي، وعبدالله بن أحمد وسعيد بن راشد الغيثي. غير أن اللافت للنظر هو أن الجريدة تقدم هذه النماذج الشعرية بنبرة قوية من الترحيب والاحتفاء: من مثل عبارات (الشاعر البليغ أبي الفضل أو الشاعر البليغ صاحب الفضيلة، أو هذه القصيدة الغراء. وغير ذلك) ويمكن للقارئ أن يجد في تلك القصائد روحاً شعرية شفافاً وتنفط هنا مقطعاً من قصيدة الشاعر سعيد بن راشد الغيثي وقد قدمت له الجريدة بالمقدمة التالية

«هذه القصيدة من قول الشيخ سعيد بن راشد الغيثي في رحلة «ورور» من الديار السواحلية يقول الشاعر. غدوك في المهامة أي سر لاجلاء الأسي من كل صلب تصافحك الصبا من كل فج بأفنان الزهور شميم عطر إذا أرج النسيم أتاك نهرًا نقيت من المومر ولست تاري وللأطيار ألحان تسلي شبيه العود في نغمات وتر»^(٢٠)

٢ - الاحتفاء بالتجارب النثرية:

ولم يقتصر ذلك الاحتفاء الأدبي على الجانب الشعري فحسب، بل سجلت جريدة الفلق احتفاء بالانجاس الأدبية الأخرى من مثل المقالة الأدبية والتاريخية والاجتماعية، وقد أخصينا في أعداد عام ١٩٢٨، ٢٨ فقط حوالي ٧٩ مقالة.

وكذلك احتفاء بكتاب الرواية الواعدين، وهنا نقف على فصول من رواية نشرتها الجريدة لكاتب شاب معنونة بـ«الأحلام» وذلك بغرض تشجيع الطاقات والمواهب الأدبية الصاعدة وقد قدمت لها الجريدة بالمقدمة التالية:

«الفلق»: أقدم اليوم على صفحات هذه الجريدة

الجريدة أحيانا إلى نقل مثل هذه المقالات من الجرائد العربية الأخرى التي تشكل مصدرا إخباريا لها. وبخاصة جريدتي (الفتح) و(الأهرام)، أو أنها تحاول استقطاب أعلام المثقفين العرب الكبار في تلك الفترة، ونحن نقع في هذا الجانب على مقالات ثقافية عامة لمحب الدين الخطيب ومحمد لطفي جمعة، وغيرهما.

كما أن الجريدة أحيانا تعنى بنشر المحاضرات الثقافية من مثل محاضرة رودلف رويتي عن (آل سعيد)، والخطب من أمثال: خطبة الشيخ سعيد بن علي بن جمعة المغيرة^(٢٢) في الجمعية العربية وخطبته بمناسبة افتتاح «مدرسة ويته» بالجزيرة الخضراء في ٦ يناير ١٩٤٢ والذي قاله فيها «باسم الحكومة، وباسم مدير المعارف، وباسم التساميز والمتعلمين افتتح هذه المدرسة في هذا اليوم وهي وحيدة من نوعها بهذه الجزيرة والله سبحانه يدعو أن يبارك فيها للوطن وأبنائه فتخرج لنا من طلابها أمة راقية ترفع هذا الوطن وأبنائه وترشدكم بنور العلم إلى ما هو خير الدارين... آمين».

ثانياً: العوامل والمؤثرات

هذا هو مجمل الاحتفاءات بالخطاب الثقافي والتنويري في كافة أبعاده السياسية الوطنية والعربية والعالمية، والأدبية والثقافية العامة وتكشف قراءة ذلك الخطاب عن وجود محاور عديدة تتدرج خلالها هيمنة قوته وسيادة سطوته بسبب عاملين أساسيين لسناعها بوضوح ونحن نستقرى سلسلة تلك الخطابات المكتفة

الأول: تأثير شخصيات أعضاء الجمعية العربية التي تصدر الجريدة بما في ذلك رؤساء التحرير (الملكي - العسكري، والبرواني) سواء بفرض إيديولوجية توجيه الخطاب وتوجيهه، وقد رأينا أن الجريدة أحيانا ترد على مثل تلك التهم، والتقد الذريع الذي توجه للواقع، كما هو الحال في مقال وظائف الحكومة - «زهق الباطل» ومقال آخر بعنوان «جمعية مزارعي القرنفل» إذ تنتهي الجريدة في مقالها الطويل ذلك بالفقرة التالية: «يا أيها العرب ويا أيها المزارعون ازيلوا عن عيونكم القذى وتمسكوا بهذه الجمعية، إننا لم نخلق لنكون تحت مشيئة الفئة المتاجرة، فلنا رغبات فمن أراد العيش بيننا فليعش وإلا فلتصحبه السلامة...»^(٢٣).

والعامل الثاني: تأثير المجتمع الذي يتفاعل مع الصحاف بوضفها خطابا ثقافيا يضع حرية الرأي في مصاف الأولويات وأبعد تأثيرات هذا العامل يتمثل في

رواية صغيرة ذات اثني عشر فصلا ألفها شاب لم يتجاوز ١٥ عاما وما كنت لأقدم هذه الرواية على صفحات هذه الجريدة لقرائنا الكرام، لولا أنني أعجبت بها عند قراءتها، وعلى أنها من تأليف شاب عربي زنجباري تخرج في مدارس مصر...»

والجدير بالذكر أن هذه الجريدة نشرت «رواية الاحلام» على مدى ستة أعداد دون أن تشير إلى اسم كاتبها مكتفية بالتعليق عليها «بان أفكارها ناضجة راقية ولغتها قوية... وأن صاحبها منح جائزة كتاب النظرات للمنفلوطي... وهي لم تخل من بعض الأخطاء عند المتبحرين فهي عندي مفخرة لا مثيل لها»^(٢٤) والواضح في هذا التقديم أن احتفاء الجريدة بهذه الرواية يأتي من باب تشجيع المواهب الصاعدة وفتح الباب لهم للنمو والاطراد وإلا كيف تنشر لشاب لا يتجاوز عمره (الخمس عشرة عاما) وبدون ذكر اسمه^{٢٥}

كما أن عدم ذكر اسم المؤلف والاكتفاء بالترميز له «شباب عربي زنجباري» يأتي ضمن نفس الاطار التكويني المتخفي الذي بدت عليه الرواية العربية في بواكيرها الأولى، حينما نشر الكاتب محمد حسين هيكل روايته «زينب» كأول رواية عربية، ووقعها حينئذ باسم «مصري فلاح».

ونظرا لتعدد طبيعة الموضوع الاجتماعي، والظرف الواقعي للحياة العربية، فإن الروايتين تأخذان نفس التوجه نحو نقد المحيط الاجتماعي فيما يكتنفه من رواسب التخلف في كثير من العادات والتقاليد الاجتماعية ومحاولة صياغته صياغة تنويرية حضارية وبخاصة نحو تلك النظرة الخاطئة إزاء علاقة المرأة بالرجل وما يصاحبها من أطر حضارية جديدة تفرضها طبيعة الحياة الحديثة.

المظهر الثاني

الاحتفاء بالخطاب الثقافي العام

أما عن الاحتفاء بالخطاب الثقافي في بعده العام، فنجد الجريدة تمتلي بالمقالات الاجتماعية والدينية والتاريخية، والفكرية، وقد أحصينا في عامي ٣٧ - ١٩٣٩ عدد (٢١ مقالا) تشكل ما نسبته ٩٨٪ من مجموع مقالات التنوير ويغلب على مثل هذه المقالات الطول، والاستطراد بحيث أن الجريدة تنشرها في صفحة كاملة، أو تجزئها على سلسلة متصلة من الحلقات. كما أن كتاب هذه المقالات هم من أعضاء الجمعية العربية أنفسهم أمثال الشيخ هاشل بن راشد العسكري أو علي بن محمد الجمالي أو الشيخ محمد بن هلال البرواني أو السيد حافظ بن محمد، وتلجأ

بأنه مجرد عرض وتفسير ونقل مباشر بدلا من أن يكون صياغة جديدة لفكرة أو قضية أو غير ذلك.



هذه هي صميمة «الفلق» في جميع أطروحاتها التنويرية على كافة المستويات، تعتبر مثبرا لصحافة قوية حرة وساحة يتبارى فيها الكتاب السياسيون والمفكرون والصحفيون، وأسمعت مقالاتها بالصراحة والنقد اللاذع للواقع، بذكائها في ذلك سعة انتشارها، فنجدها تصل الى أيدي أغلب العمانيين والعرب المقيمين في شرق إفريقيا، كما كانت تصل الى العمانيين في مهاجرهم الأخرى في مصر والسعودية وسوريا والكويت والبحرين والهند، إضافة الى عمان نفسها.

المراجع والهوامش التوضيحية

١ - يتجلى مثال ذلك التأليف التاريخي. فيما قدمه العمانيون. من كتب تاريخية كثيرة أمثال: تصف الأعيان بسيرة أهل عمان، وأنور الدين السالمي، و«نهضة الأعيان بحرية أهل عُمان» ودعنان تاريخ يتكلم، لمحمد بن عبد الله السالمي. و«هبة الأخبار» في تاريخ زنجبار للشيخ سعيد بن علي المغربي. وتاريخ أهل عُمان للشيخ سالم بن حمد السبيعي والفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين، لحمد بن زريق... وغيرها.

٢ - تمثل المخطوطات الوثائقية في أقدم نص تاريخي مطبوع، ويعود الى القرن الحادي عشر الهجري، وهو النص الذي كتبه عبيد الله بن خلفان بن قيصر حول سيرة الامام ناصر بن مرشد أول أئمة البعارة. وكان المؤلف من معاصري دولة البعارة.

٣ - أقصد بالمهجر الشرقي (الأفريقي): للمهجر الذي اتجهت إليه افواج العمانيين بدءا من القرن الرابع الهجري، وذلك الى زنجبار وكينيا والكنغو وتنزانيا والجزيرة الخضراء وموزامبيق وغير أول هجرة عرفها العمانيون هي هجرة سليمان وجعفر جعفدي الجندبي بن المستنير بعدما دارت الحروب الطاحنة ما بينهما وبين المجاج بن يوسف، وهجرتهما الى شرق إفريقيا دون سائر بلدان العالم تصل دلالة وإضحة على أن العلاقات بين العمانيين وبين إفريقيا الشرقية علاقات قديمة وإن للعمانيين وجودا هناك وإلا لما الذي كان يدعوها الى ترك أرض فارس وأرض الهند، وأرض الصين وغيرها من بلاد العالم والذهاب الى شرق إفريقيا لولا أن للعمانيين وجودا هناك. ويؤكد مصداقية ذلك العلاقة اكتشاف أقدم مسجد في جزيرة (يمبا) أو (الجزيرة الخضراء) ويعود الى القرن الأول ومن المؤكد أن هذين الرجلين قد بنياه وذلك دليل وأضاح على قدم تلك الهجرات (انظر تفصيلات ذلك في: بحث لسماحة الشيخ أحمد بن حمد الطليعي مفتي عام السلطنة: بعنوان العمانيون وأثرهم في الجوانب العلمية والمعرفية بشرق إفريقيا، حصاد المنتدى الأدبي لعام ١٩٩٢م، ص ١٧٨ وما بعدها).

ويعد تلك الهجرات الأولى، تدفقت الهجرات وازدادت تبعا للظروف التاريخية والحضارية وكانت أكثر هجرات العمانيين تنكفا الى شرق إفريقيا في عهد الدولة الأموية وهي هجرات كانت بغرض التجارة، إذ ساعدت على وجودها الرياح الموسمية التي تدفع السفن في فصل الصيف الى اتجاه الجنوب الغربي فتصل في سهولة ويسر الى سواحل إفريقيا الشرقية ثم تعود في فصل الربيع متجهة الى الشمال الشرقي

ريادة الإقبال على الكتابة في الموضوعات الاصلاحية، إما عن طريق النشر المباشر أو حتى بتواقيع مستعارة، والجريدة تمتلك تلك التوقيعات من مثل «أبي صالح» و«لندني» و«عماني» و«عربي منصف» و«مسطقي» و«الفاطون» في عموده الشهير «مناظرات».

ولقد شكلت في تلك التوقيعات المستعارة مشكلة أجلت من خلالها الحكم على كثير من تلك المقالات المهمة التي تتناول موضوعات وطنية وثقافية ذات حيوية قصوى، ولعل القراء آنذاك ومعاصري الجريدة يعرفون من وراءها خاصة وأن الذين عاصروا الشخصيات المهمة في الجمعية العربية يجزمون توجهاتهم، لكن رغم ذلك تقف محاذير كثيرة دون الأخذ المطلق بمسلمات تأكيد آرائهم حول من يقف وراء تلك المقالات، وأظن أن ظروف الفترة السياسية، وضغوط الحرب، أمّلت حساباتها ووجهت طاقاتها نحو المسكوت عنه من التناقض والصراع في الخطاب الثقافي العام.

أنماط الخطاب الثقافي:

وفي ضوء ذلك الاحتفاء بالخطاب الثقافي التنويري، يمكن التوقف على نوعين من المقالات قدمت بهما «الفلق» موضوعها الاصلاحية.

الأول : مقالات يطغى عليها خطاب النقد والاختلاف والحوار، وتكثر في المواضيع السياسية الوطنية. وتنصب استراتيجيتها حول الاختلاف في قضايا ومشكلات تهم الواقع ويصل عدد مقالات هذا الخطاب حوالي ٣٥ مقالا في أعداد عامي ١٩٢٨، ٣٧. أي بنسبة ٧٦٪ من مجموع ما نشر في مقالات الخطاب الثقافي السياسي بفروعه الثلاثة الوطني والقومي والعالمي. وهذه النسبة عالية مقارنة بأقاربها من النسب في المقالات الأخرى، مما يعني أن جريدة الفلق قد وضعت دعوتها الاصلاحية التنويرية موضع التنفيذ مستندة في ذلك على تلمس ثغرات الواقع، واكتشاف مظاهر جموده.

الثاني : مقالات يسيطر عليها خطاب العرض والشرح والتحليل وتكثر في المواضيع الثقافية العامة، وبخاصة الاجتماعية والفكرية والتاريخية، ويصل عدد هذه المقالات حوالي ٥٢ مقالا في أعداد عامي ١٩٢٨، ٣٧، أي بنسبة ٩٢٪ من مجموع ما نشر في مقالات الخطاب التنويري الثقافي، ويغلب على هذه المقالات توجهها العام من مثل: «الخطابة» و«المرأة في الاسلام» و«الانسانية» و«ضرورة الرافة» و«المال والأبناء» وفي هذه المقالات يمكن أن نكتشف العثرات الأولى في تكوين اللقال وفي تشكيل مفهومه السائد :

فتصل بها إلى «بر العرب» قادمة من «بر الزنج» وهو اسم من أسماء (زنجبار).

ولقد لغت هذه الهجرات العمانية نظر الدولة الأموية إلى الأهمية الاستراتيجية لهذه البلاد (أفريقيا) ودفعهم إلى الاهتمام بها وإرسال وفود إليها مرجعين لها ولحكماؤها وبخاصة عبيدك بن مروان. وكانت هذه الانتفاضة موازية للانتفاضة الأخرى للدولة العباسية التي أتت بعدما فقد شجع هارون الرشيد موجات المهاجرين إلى هذه البلاد، وأخذت بسفهم تغزوها، مما خلّد ذكرها التراث العربي وخاصة القصص منه.

ولقد شكل هذا التنافس العربي على شرقي أفريقيا خربا من ضروب الترسيع للوجود العربي / الإسلامي هناك والذي تم عن طريق تتابع الهجرات العمانية إليها سواء بصورة فردية أو جماعية. وبخاصة القرن الرابع الهجري إلى هجرات مكثفة للعمانيين، وبخاصة قبائل الحرث (انظر مزيدا عن ذلك في هجرات الحرث إلى أواسط الغارة الأفريقية، محاضرة كوليت جراد ميزون، سلسلة تراثنا، وزارة التراث القومي والثقافة - العدد ٦٦).

وأستمرت تلك الهجرات متواصلة في القرنين اللاحقين، ففي القرن السابع عشر الهجري، قام الإنباينة بالاتصال بشرق أفريقيا ولم يقتصر ذلك على حدود العمود ثانية إلى عمان، وإنما إلقاء ردها من الزمن لكل يتزوج السلطان سليمان بن سليمان (رابع سلاطين الإنباينة) من أميرة سواحلية يمانية إسحاق من سلالة الهيرازيين بحاكم كوه، وقد كان ذلك الزواج تنازل إسحاق (بحكم الصغار) للسلطان النبهاني القوي آنذاك عن حكم كوه وبذلك أصبح أول حاكم للنبهان في شرق إفريقيا والذي استمر بعد ذلك متعاقبا إلى أن جاء البهارية في القرن اللاحق، وقد كان هدفهم أولا القضاء على فلل البرتغاليين الغزاة. وتتبع فلولهم في شرق إفريقيا، وذلك إما بطلس من أمراء الأفارقة أنفسهم أو رغبة في تكوين امبراطورية عمانية تحلقت فيما بعد إثر الدور الحضاري الذي قام به المصاهرة هناك. وبعدم اليوسيديون والزاريع الذين توسعت عنهم أرجاء الامبراطورية العمانية زمنا من القرن السابع عشر وحتى العشرين الميلادي ومكانا من مماسة إلى كوه إلى يمينها إلى غربها. راجع حدود ذلك المهرج كتاب «هجرة الأخبار في تاريخ زنجبار» لسعيد بن علي المغربي ٢ وزارة التراث القومي والثقافة - سلطنة عمان (الفصل الثالث).

وقصدت بالمهرج الشرقي تمييزا عما يمكن أن يسمى «بالمهرج الشمالي» وهو المهرج الذي اتجهت إليه ثلة من الأرباب والشعراء الأعراف من مرحلة التاريخ العماني الوسيط، والمهرج الشمالي بالنسبة للأرض عمان مهجر خلقت ظروف تاريخية قديمة تمتد إلى فترة الهجرات الكبرى من الجنوب إلى الشمال، والتي جاءت في أعقاب انهيار سد مارب وعمر الزيد المن خلال مناطق كثيرة في شبه الجزيرة العربية كان من بينهما عمان نفسها وهي هجرات لم تتوقف واستمرت تحدث في موجات تاريخية متتالية كان أشهرها الهجرات الثقافية والأدبية (الشعرية) إلى البصرة حاضرة الحضارة العباسية. انظر تفاصيل ذلك مدخل إلى دراسة الأدب في عُمان، د. عبد رويش، ١٨ دار الأسرة، ص ٢٨، وأيضا مقدمة عز الدين تونوخي: أدبيات الشاعر سليمان بن سليمان النبهاني ط ١ الطبعة العمومية، منشور ١٩٦٥ - ٥ ص ٢. وكذلك: «العمانيون وأثرهم في الجوانب العلمية والعرفية بشرق إفريقيا، بحث لسماحة الشيخ أحمد بن حمد الخليلي، حصاد المنتدى الأدبي لعام ١٩٩٣، ١١٢٢ وما بعدها.

٤ - صدرت جريدة «النجاح» في مارس من عام ١٩٩١، (١٣٩٩هـ)،

وهي صحيفة أسبوعية تصدر كل خميس وتعد أول صحيفة عمانية بالمعنى الحقيقي للصحافة التي تصدر في سلطنة زنجبار، فقد أصدرها حزب «الإصلاح» ورفعت شعاره «النجاح لحزب الإصلاح». وعبرت عن مبادئ وأفكار أعضائه من العرب وغيرهم تناوب على رئاسة تحريرها كل من الشيخ ناصر بن سالم بن عبد المولى الرواحي (أبوسلم) والشيخ ناصر بن سليمان المكي، واستمرت في الصدور حتى عهد السلطان خليفة بن حارب. انظر تفاصيل ذلك في «الأسهام العماني في المجالات الثقافية والفكرية في العهد اليوسيدي» بحث للدكتور إبراهيم صغيرين ط ١، جامعة عين شمس، مركز بحوث الشرق الأوسط، ١٩٩٣، ص ٩.

٥ - صدرت صحيفة النهضة عام ١٩٩٤م وهي صحيفة سياسية يغلب عليها طابع اللال السياسي الهادف. أصدرها سيف بن حمود بن فيصل اليوسيدي وساهم في كتابتها مقالاتها أعضاء الجمعية العربية في زنجبار والناطق المجاورة له. لم تمان الصحيفة الحماية البريطانية في شرق إفريقيا، ولذلك أوقفت وأمر القبط البريطاني بإغلاقها عام ١٩٥٣م وفي عام ١٩٥٤ أعلن إصدارها أحمد بن محمد بن ناصر المكي، واستمرت في الصدور حتى عام ١٩٥٥، حينما أعيد إصدار جريدة (الفلق) بعد توقفها عام ١٩٥٤.

٦ - المرجع فوزي خمير - الصحافة العمانية نشأتها تطورها انتهاؤها بحث مطبوع على الآلة الكاتبة مكتبة الباحث الخاصة، ص ٥٥ وكذلك (الأسهام العماني في المجالات الثقافية والفكرية)، د إبراهيم صغيرين، حصاد المنتدى الأدبي ١٩٩٣، ص ٢٠٧.

٧ - صحيفة الرشيد. أصدرها أحمد بن سيف الفروهي لتضاليل الذين يتحدثون باللغة السواحلية وانتهجت نفس الخط في مهاجمة الحماية البريطانية للجزيرة، وعندما ظهرت الأحزاب السياسية في زنجبار والجزيرة الخضراء انغمس كتاب الصحيفة إليها. ظلت الجريدة مستقلة تصدر بثلاث لغات هي العربية والانجليزية والسواحلية، وذلك حتى عام ١٩٥٤. وأبرز كتاب «الرشيد» سعد بن محمد الرياني وعلي بن محمد البرواني، والشيخ هاشم المسكري، وأحمد بن محمد المكي، (راجع تفاصيل ذلك فوزي خمير المرجع السابق ص ٥٦) وكذلك (بحث عبادة بن سالم المعارشي: اقراة في الحضور العماني وتأثيره في شرق إفريقيا جريدة عمان - الملحق الثقافي ليوم ٢٣ مايو ١٩٩١، ص ١٢).

٨ - صحيفة الامة أصدرها حزب الامة عام ١٩٥٨م، أثر حصوله على مطبعة عربية من الصين الشعبية واستمرت صحيفة الامة في الصدور ككاسن حال الحزب إلى أن توقفت عام ١٩٦٢م.

٩ - المرجع: فوزي خمير - المرجع السابق ص ٥٧.

١٠ - استنادا إلى ما تم الاخبار عنها وعرض لحقوياتها وفق مضمونها في مجلة الفلق ص ٨ / ١٩٩١، والروايف في ذلك المقال أن رئاسة تحريرها موكلة لكل من: مدير معارف زنجبار، والمستر هولنجرسورث، والشيخ عبادة بن محمد الحضرمي.

١١ - جريدة «الإصلاح» أصدرها الشيخ الأمين بن علي المزروعى (١٩٩١ - ١٩٤٧) باللقب العماني والسواحلية وذلك بمعية بكيتيا ٢٢ شوال ١٣٥٠هـ الموافق ٢٩ فبراير ١٩٣٢. ولقد جاءت «الإصلاح» استكمال لمشروع الشيخ الأمين التثويري والذي كان قد بدأه بأصدار دورية سماها «الصحيفة» وذلك في ٢٠ أكتوبر ١٩٢٠. وعينت «الصحيفة» بالمساق الدينية والاجتماعية والسياسية وتوافقت مع جوده الإصلاحية في شرقي أفريقيا وبالأخص في (مباسة)، إذ أنه اتسم بغلقية منفتحة وفكر وثاق استقلها من سلسلة قراءات المتواصل للتراث الفكري العربي، إضافة إلى الصحافة والمجلات العربية والدرجات التي تصل إلى شرق أفريقيا وبالأخص مجلة «المسار» التي يقوم بتحريرها محمد رشيد رضا.

المعاني العربي حميد بن محمد اللوجي في فتحه البلاد الكونغو وبعض
أصقاف أفريقيا.

٢٢ - نذكر هنا تعميلاً ما أورده الشيخ سعيد بن علي المغربي في جبهة
الأخبار في تاريخ زنجبار: المرجع السابق ، ص ١٥٩ ، عن تزئين السيوف
بالأشعار ونقشها فيها: فقد أهدى الشيخ سليمان بن ناصر الشكسي عن
مستعمرة (الرائم) سيفاً إلى ملك الألمان في برلين مطرزاً بصناعات من
الذهب وقد كتب عليه.

لصاحبة السعادة والسلامة وطول العمر ما ناحت حماة
وعز دانت ما دل فيه وإقبال إلى يوم القيامة
وعن تزئين الأشعار للحصون والقلاع ، فقد أورده المغربي أمثلة من ذلك في
قلعة ممباسة ، وهذه الأمثلة للشاعر محمد بن مسعود الصادقي وقد
نظمها توثيقاً لمسيرة جيوش السلطان / سلطان بن سيف العربي إلى

(ويته) ، والتي يقول في مطلعها
كشفت عن تلك الرجوة الصباح إذا زمت العيس ليوم المراح
وجشن يحنس يعسايتني يسمن عن در كلون الأحاق

ال إلى أن يقول
كأنها القنصل بأرجائها من فة الأربع صرعي طراح
كأنهم أمصاف نخل بها مقعر من عاصفات الرياح
ومن أمثلة هذا التزئين أيضاً ما وجد في صفحات سيف الامام محمد بن
عبدالله الخليلي من أبيات شعرية ، نذكرها كالتالي:
إذا بدى حد هذا الصارم الذكر قتل أهو ذرب الجبن والجنس
الصارم الأخضر الفشب الذي ظهرت للناس أسرارها في سائر القصر

٢٣ - نورد هنا هذه الأسماء المختصراً ، وأدوارها العضائية مفصلة في
بحثي مساحة الشيخ أحمد بن حمد الخليلي والدكتور إبراهيم صغيرون
السابيين وقد هدفا إلى عدم تفصيلها متشياً مع طبيعة منهج البحث
وتركيبه على ظاهرة التنوير من خلال النصف فقط لا بقية المؤلفات ،
وهي لا شك كبيرة وتحتاج إلى وفقات متأنية

٢٤ - صدر كتاب «البوسعيديون حكام زنجبار» للشيخ عبدالله بن صالح
الفارسي باللغة الانجليزية ثم ترجمه للعربية محمد أمين عبدالله، ونشرته
وزارة التراث القومي والثقافة ضمن سلسلة تراثنا العدد ٣ لعام ١٩٨٢ .
والشيخ عبدالله بن صالح الفارسي من أكثر العلماء تأليفاً باللغة
السواحلية ، وقد تولى منصب قاضي قضاء ، وأسهم بعدد وافر من الكتب
الدينية والثقافية التي لا تزال منتشرة في كل مناطق شرق إفريقيا. وقد
ركزت كتبه على تفسير القرآن الكريم وبيان أحكامه ، إضافة إلى كتبه في
التاريخ والفقه تعددنا في النواوين التالية

- ١ - تفسير القرآن الكريم
- ٢ - سور قصار. الفصل من القرآن الكريم للقرارات في الصلوات .
- ٣ - تفسير بعض من السور القرآنية : سورة يس ، وسورة الواقعة ،
وسورة النحل.
- ٤ - تاريخ السيرة النبوية
- ٥ - تاريخ السيد سعيد بن سلطان ، حاكم عمان وزنجبار.
- ٦ - تاريخ وتراجم بعض كبار علماء المسلمين في شرق إفريقيا
- ٧ - شعائر الصلاة
- ٨ - شعائر الصوم
- ٩ - أحكام الزواج.
- ٢٥ - جريدة اللؤلؤ : ٢ مايو ١٩٢٩ ص ٢
- ٢٦ - تشير الجريدة في أحد أعدادها إلى ظاهرة سائفة في انتخاب أعضاء

والإصلاح يطابعها الاصلاحى التنويرى العام، كانت قد اتخذت من الآلة
القرآنية الكريمة بأن أريد إلا الاصلاح ما استطعت شعباراً لها. كما
استفححت أعدادها الأولى بمعتقدات من كتاب «محاضرة العالم الاسلامي»
وعنيت بمقالات عديدة لأمير البلبان «شكيب أرسلان».

كما أنها كانت لسان حال مقالات الشيخ المزروعى، الاصلاحية، فلقد
كتب فيها عدة مقالات تناوشت موضوع الاسهام الحضارى للدولة
الاسلامية في أوروبا، وأسباب تردى وانحطاط المسلمين التي لخصها في
بعضهم عن جذورهم الاسلامية وعاداتهم وموئتهم الحربية، كما تناول
الهجمة الصليبية على أبناء المسلمين في المعاهد والمؤسسات التعليمية
القائمة على النظم الغربية، ودعى إلى أهمية تضمين النشأ للخراسية
بمقررات تزود الطلاب والدارسين باللغة العربية الاسلامية وذلك
لواجهة تلك التحديات.

نطس تفاصيل اطروحات الشيخ الامين بسن علي المزروعى
التنويرية/ الاصلاحية ، ومزيداً عن صحيفة «الاصلاح» في كتاب : تاريخ
ولاية المزارعة في إفريقيا الشرقية ، تأليف الامين بن علي المزروعى
ومراسلة وتحقيق د . ابراهيم صغيرون ، ط ١ ، لندن ١٩٩٥ ص ٨٠، ٧٢ .

١٠ - جريدة (زنجبار) أشار إليها الباحث عبدالله الحارثي في بحثه
المعنون بـ«الصحافة المعمانية في زنجبار : قراءة في الحضور المعاني
وتأثيره في شرق إفريقيا» المنشور في جريدة عمان ٢٣ مايو ١٩٩٢
قائلاً بأنها صحيفة تصدر باللغتين العربية والسواحلية في آن واحد ومن
الواضح أنها متوافقة في صورها مع جريدة اللؤلؤ كما أكد على وجودها
الدكتور ابراهيم صغيرون في بحثه عن الاسهام المعاني في شرق إفريقيا
ص ٢٠٧ .

١١ - راجع معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة ، ط ١ ، مكتبة لبنان
بيروت ١٩٧٤ ص ٣٦٥ وما بعدها

١٢ - د نقلاً زيادة : ذكريلاً تأتي مع صفق قديمة . جريدة عمان بتاريخ
١٠/١٠/١٩٩١ ص ١٢

١٣ - راجع معجم المصادر الصحفية لدراسة الأدب والفكر في المملكة
العربية السعودية . د . منصور الحازمي ط ٢ مطبوعات جامعة الرياض ،
١٩٧٤ ، ص ٢٥ وما بعدها.

١٤ - المد الحضاري وأثره في أدب الخليج، محسن الكندي، سلسلة
مقالات جريدة عمان ١٩٩١ (للملحقات)

١٥ - جبهة الأخبار : سعيد بن علي المغربي، المرجع السابق ص ١١٣

١٦ - الاسهام المعاني في المجالات الثقافية والفكرية . د. ابراهيم
صغيرون البحث السابق ، ص ٢٠٧ .

١٧ - ديوان ابي مسلم البهلاني ، ط ٢ ، القاهرة ، ص ٣ .

١٨ - ديوان ابي مسلم البهلاني ، ط ١ ، ص ١١٣ .

١٩ - قصيدة (المؤتمر الاسلامي) ديوان ابي مسلم البهلاني ، ط ١ ،
تحقيق عبدالرحمن الخندار ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ٢٥٢ . ويبلغ عدد أبيات

هذه القصيدة أكثر من ثمانين بيتاً

٢٠ - مجلة الهلال ، ح ١٠ ، ١٠ يوليو ١٩٠٦ ، ص ٥٧١

٢١ - نقصد ، هنا الدكتور ابراهيم صغيرون في بحثه السابق ص ٢١٠
فهو يرى أن المعنى هذا البحث تأتي من كون الباحث ناسراً بن سليمان
المكي ، من المعاصرين للأحداث في شرق إفريقيا. لذا جاء بحثه وفيه
تمسحيح لكم الهاتل من الدراسات الأوروبية التي كرس مفاهيمها
ومناهجها لنشوية تاريخ العرب والمسلمين عامة في شرق إفريقيا . كما أن
مجلة الهلال التي نشرت هذا البحث وأكدت أيضاً على أهميته العلمية
والمرصوعة وأن القراء بحاجة إلى رسم صور للبيئة التي قام بها القائد

الجمعية العربية وهي طائفة التصويت ، فقد سجلت «العلق» عدد أصوات المترشحين كعضاء لمجلس الإدارة ، على النحو التالي:

الشيخ ناصر بن سليمان الشكفي (٦١ صوتاً) والشيخ مسعود بن علي الريامي (٤٤ صوتاً) والسيد حافظ بن محمد اليوسعيدي (٤٠ صوتاً) والشيخ محمد بن سعيد البرواني (٣٩ صوتاً) والشيخ هاشم بن راشد المسكري (٢٧ صوتاً) والشيخ محمد بن هلال البرواني (٣٦ صوتاً) والشيخ سالم بن محمد الرواحي والشيخ سعيد بن عبدالله الخروصي (٢٤ صوتاً) والشيخ سالم بن سليمان الحارثي والشيخ سليمان بن سعيد الروبي (٢٥ صوتاً لكل منهما) - انظر جريدة الفلق عدد السبت ١٩٣٨/١/٤

٢٧ - انظر مظاهر تلك التصفية والأحداث في كتاب عمان وشرق افريقيا لأحمد بن حمود المعري، وفي كتاب صحافي ومدينتان. رحلة إلى سمرقند و زنجبار لرياض نجيب الرئيس، ط ١، لندن ١٩٩٧، ص ٣١٣ وما بعدها وكذلك في قيسائد الشعر العماني الحديث أمثال: موشية زنجبار للشيخ خالد بن مهنا البطاشي، وقصيدة الشيخ عبدالله الخليلي نباتاً زنجبار التي يقول فيها:

اخبرني اخوتي أنوما هيتا وهل زنجبار أنياب فرس
غادة تنجح حورا وشيخ مستهان وباسل ترده رفس
ويتمس يقي على أبويه غلام ترده أحجار نكرس
ورضيع يشقه الحلج نصف ين ويسقي بأمه كل رفس
وفضاء كأنها البدر سقيف معة تحت سبيء الحلق نحس
ويروث نيب ومال سلب وروحو تمدو بلا خوف حرس
وما ذمة تراعي ولا دية من شيرعية حليفه رجس
حركتها يد الدخيل عليهم من بريطانيا لأغراض نفس

(وحي المعرفية، ط ٢، وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٩٠، ص ٢٤٧) وكذلك قصيدة الشاعر السعودي حسن القرشي (زنجبار التي تنقطف منها المنطق الثاني كتصوير للأحداث التي وقعت في زنجبار بعد أن كانت قاعدة العربية والإسلام في ادرية الشرقية وفي موضع آخر من القصيدة ذاتها يقول: زنجبار أي نار في مؤذي زنجبار أي ناس وانفاح أي ناس وذكرتي. (ببلاط الشهداء) لست ألقه انهمالا يوم كنا في بلاد الغرب ينزع شياه ذكرتي سوطه (الزنج) على البصرة هينا

(ديوان حسن القرشي، ط ٢، ج ٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٧٣) ٢٨ - انظر مقال نلسن في عدد السبت ١٨ مارس ١٩٣٩، ص ٣، ٢١ و ١٩٣٨، ص ٢

٢٩ - طلعنا الجريدة على دعوة مصرية تطلق من أجل إتمام الطلاب إلى الخارج لاستكمال دراستهم وقد كانت تلك الدعوة موجهة بإصلاح شؤيد من أقلام جريدة من مثل الأستاذ علي محمد الجمالي الذي كان أحد محرري الفلق، وقد كتب في عدد السبت ١٩٣٨/١٢/٣ مقالاً محول البعثة الزنجبارية، يناقش فيها تلك الدعوة ، وما للقبال الذي أسرتوه فصاحتها الأولى في عددها الصادر يوم السبت ١٩٣٨/٩/١٠ إلا نموذج واحد على ذلك، كما أن الجريدة نفسها تسمى في عددها الصادر يوم ١٩٣٨/٩/١٠ أعضاء البعثة الطلابية التي تدرس في العراق وهي تتكون من أنجال المشايخ:

١ - سلطان بن أحمد الغفري

٢ - علي بن ناصر الاسماعيلي

٣ - علي بن عيسى البرواني

٤ - عبدالله بن حمد بن سيف الحامشي

ومن الجدير بالذكر أن هذه البعثة لم تكن وحيدة في مجال التعليم الحديث

بزنجبار ، فقد سبقتها جهود الحكومة في رعاية وتوسيع رقة التعليم في مختلف المناطق داخل زنجبار وخارجها. وقد أورد الشيخ سعيد بن علي الغفري في كتابه «جبهة الأخبار» في تاريخ زنجبار، ص (٢٠٨) نماذج لاهتمام سلاطين زنجبار بالتعليم وتنوعه لمواجهة متطلبات النهضة التي شهدتها البلاد ، مما دفعهم إلى التفكير بإتمام بعض الطلاب إلى أوروبا في فترة مبكرة من القرن الماضي، لها هو السيد ساجد بن سعيد سلطان زنجبار وفي الفترة (١٨٥٦ - ١٨٧٠).

كان عازماً على إرسال بعثة طلابية تتكون من عشرين طالباً إلى أوروبا (بريطانيا) لتعليم الصناعات وسائر العلوم العصرية ، لكن وفاته المبكرة أحالت بينها ومن ذلك المشروع الحضاري الذي بقي حتى إرسال هذه البعثة إلى العراق، والتي جاءت كمطلب حضاري كما رأينا.

كما أن «العلق» نشرت عدة مقالات حول تلك البعثة بعنوان «زنجبار والعراق» تشكر فيها حكومة جلالة الملك غازي (ملك العراق) على قبوله لتلك البعثة التعليمية - انظر ذلك المقال في ١٩٣٧/٩/٣، وكذلك مقال آخر بعنوان «بعثات التعليم في زنجبار» ، وأيضاً مقال (معلي) وزير المعارف العراقي) نشر في ١٩٣٨/٤/١٦

٣٠ - قصيدة في وصف رحلة «ورود» وتتكون من ٢٩ بيتاً، وهي للشاعر سعيد بن راشد الغفري، انظر نصها مضمناً في جريدة الفلق عدد السبت ١٩٣٩/٢/٢٥.

٣١ - جريدة الفلق - رواية الأحلام ، دون نشر اسم المؤلف ، ونشرت على مدار ست طلطات في التواريخ التالية ١٩٣٨/٤/٢٩، ١٩٣٩/٤/١٣، ١٩٣٩/٥/٢٠

٣٢ - جبهة الأخبار في تاريخ زنجبار - سعيد علي الغفري، المرجع السابق، ص ٣٦٣

الشيخ سعيد بن علي بن جمعة الغفري المسكري، من أعيان عمان في القرن الرابع عشر الهجري، وهو صاحب الكتاب الشهير «جبهة الأخبار» في تاريخ زنجبار. ولد الشيخ سعيد بعمان في فلج المشايخ بنساحة جعلا سنة ١٣٠٠ هـ. نشأ وترعرع في كف جده العلامة الشيخ جمعة بن سعيد الغفري، الذي أرسله سنة ١٣٢٣ هـ إلى الجزيرة الخضراء. وفي سنة ١٣٥١ هـ عينته حكومة زنجبار عضواً في المجلس التشريعي فيها، ومنح وسام الكوكب الذي، وفي ١٣٥٦ هـ حظي بمصاحبة السلطان خليفة بن حارب سلطان زنجبار إلى أوروبا لحضور حفلة تتويج الملك جورج السادس ملك بريطانيا. وحظي بالعديد من الأوسمة أشهرها وسام (K.B.E) ، وعلى اثره عرف الشيخ سعيد بـ (السج).

والشيخ سعيد من كبار سزاري الغفرل وجوز الهند في زنجبار والجزيرة الخضراء، وله العديد من الأعمال الخيرية فيها كنشاء المساجد والمدارس وتحديد الرشوات لها من ماله الخاص كما أقام الشيخ سعيد النصب التذكاري للسلطان سعيد بن سلطان وذلك في بلدة «ويته» ومن بينها تذكار المدرسة السعيدية التي اشتركت في بنائها كل الطوائف الإسلامية.

ثوي رحمه الله في الجزيرة الخضراء سنة ١٣٧٨ هـ انظر مزيداً عن ترجمته الذاتية ودوره الحضاري في كل من زنجبار والجريدة الخضراء (بيدلي) في مقدمات كتابه «جبهة الأخبار» ١ - ٦، ووزارة التراث القومي والثقافة ص ٢٦، وكذلك دليل اعلام عمان ط ١ م ٨ (موسوعة السلطان قابوس لأسماء العرب، ١٩٩١ م، ص ٨١)

٣٣ - جريدة الفلق ، عدد السبت ٤ فبراير ١٩٣٩ م

الملحق الأول : مظاهر احتفاء جريدة ((الفلق)) بالخطاب الثقافي التنويري

[illegible]

[illegible]

* هذه التعمية مُقْلَبة على سبيل مجموع الخطب الثقافي العام لا للعدد .

هذا النص جزء من سيرة حميد بن محمد المرجبي المسماة
(Maifsha Ya Hameed Bin Mohamed El Murjbi Yaani Tipu Tip)
أي «حياة حميد بن محمد المرجبي المعروف بتيبو تيب» أملاه
باللغة السواحيلية ثم ترجم هذا النص إلى اللغات^(١) : الألمانية
والفرنسية والإنجليزية . تعتمد هذه الترجمة النص الإنجليزي
مع استشارة النص الأصل بعض الأحيان.

مغامر عُمان في أدغال أفريقيا

سيرة ذاتية ترجمها : محمد المحروقي*

هذه السيرة دون تمثل لحالة انتاجها. وهي أن منشأها المرجبي أملاها
ولم يكتبها ولذا فهو يتحدث مسترسلا عند بعض النقاط ومختصرا
عند نقاط أخرى. وقد يأخذ الاستطراد إلى حكاية جديدة تلهب
ذاكرته بما تحويه من مغامرات أو بما حققه من ثروات. وهنا نذكر
أن صاحبنا المرجبي من كبار التجار وهو يكتب هذه السيرة بعد عهد
طويل بكثير من أحداثها لذا يقع في مزلقين من مزلق الحكي.
فقد دفعه لذة سرد مغامراته إلى المبالغة والتزديد فيما حقق من
ثروة أو أفنى من أصداء. وينتقل أحيانا من موضوع إلى موضوع دون
رابط واضح ودون مقدمات مهينة. ويمكن أن تقدم أرقام القتل الذين
حصدهم في مواجهته للسامو كدليل على أن نوعا من المبالغة يظهر
هنا. ففي المرة الأولى يقتل ٢٠٠ منهم في مقابل قتييلين فقط ولا تجعل
هذه الهزيمة النزاه السامو يتعطل بل أنه يعاود الهجوم ليخسر ٦٠٠
من جنوده. وقد يعقل ذلك الفرق الكبير في الضحايا في إطار اختلاف
السلح حيث يواجه المرجبي سلاح السامو التقليدي (السهم
والرمح) بسلاح فائق وهو البارود ولكننا لا نتصور كيف لم يابه
السامو لافراق السلح.

أما المثال الذي يمكن أن يقدم للحالة الثانية من حالات مزلق
الحكي وهي الاستطراد وتداخل السرد بالتذكر في بعض حكاياته هي
قصة الجماعم التي شاهدها (ص ١٠٠) جنوده أثناء تتبعهم
للسامو. فعندما تحكي إحدى الأسيرات مقتل الباحثين عن العاج في
أرض السامو يتدخل المرجبي (يلاحظ أنه هنا يمثل دور السامع
للأخبار التي يقدمها بشرى بن حبيب) بإبداء تذكيراته أو معرفته
لبعض الأماكن التي ترد في الخبر.

وقد يكون من الطبيعي أن تعكس ترجمتنا مزلق الحكي المشار
إليها لاسيما المزلق الثاني. وفي مرات معدودة سنتدخل بأضافة جملة
أو أقل منها عندما نجد أنه من الصعوبة على القارئ العربي أن يتابع
سير الأحداث دون هذه الإضافة وسنضلع المضاف بين مقوفتين
هكذا (). ونطمح من نشر هذه الترجمة الأولية لهذا النص أن نعاود
النظر إليها ثانية بما نجده من ملاحظات المهتمين بحقي الترجمة
والتجاريات. كما نأمل أن نقوم بموازنة دقيقة بين النص
الإنجليزي الذي نعتمد هنا والنص السواحلي.

حميد بن محمد المرجبي واحد من أشهر التجار العمانيين في شرق
أفريقيا في مطلع القرن التاسع عشر. تاجر في الرقيق والعاج. ولد في
زنجبار وكانت له صلات قوية ببعض القبائل الأفريقية مما ساعد على
نجاح تجارته وتقوية نفوذه حتى أن كثيرا من المستكشفين
الأوروبيين للقرارة الأفريقية نعموا بالمماية التي وفرها لهم المرجبي
واثبتوا ذلك في مراسلاتهم للجمعيات التي ينتمون إليها.

ويشير الدكتور إبراهيم الزين صغيرون (١٩٩٢: ٣٧) في
دراسة الهامة^(٢) أن مفوض الملكة البريطانية السير جونستون
Sir H. H. Johnston إبان عن تقديره للسرور المميز الذي يقوم به
أثنان من كبار التجار العرب وهما الشيخ حميد بن محمد المرجبي
والشيخ محمد بن خلفان البرواني في مساعدة الأرساليات
الإنجليزية. وقال عنه وأبني، واحد من أبرز المهتمين باللغة
السواحيلية. في مقدمة للترجمة الإنجليزية: «كان تيبو تيب رجلا
مشهورا وله دور بارز في توسيع التجارة العربية في تانجانيقا
والكونغو الأمر الذي يمنحه أهمية تاريخية كما تمثل سيرته أهم
سيرة ذاتية عرفت في اللغة السواحيلية».

ننوي في جهد لاحق أن نستكمل ترجمة هذه السيرة الذاتية
كما نهم بكتابة ترجمة وإفنية للمرجبي ليس فقط لأن المرجبي
يعتبر حلقة من حلقات الوجود العماني في شرق أفريقيا بل لأن
التعرف عليه تعرف على ذلك التاريخ ببعديه المضي والعلم دون
فرح بالبعد الأول ودون مواربة للبعد الثاني. ويلاحظ المتابع
تنامي الكتابة والدراسة المتصلتين بما أسميته تقليبا حقل
«التجاريات» وأن كان أغلبها قد صدر باللغة الإنجليزية من
بينها المشاركة الجريئة التي أسهم بها الشاب موسى الرجبي^(٣)
وهي عبارة عن قاموس إنجليزي — سواحلي مع إثبات الأصل
العربي للكلمات ذات الصلة باللغة العربية. وسيجوز الرجبي
ريادة أن قام بعمل قاموس آخر متعدد المداخل أي عربي -
سواحلي — وسواحلي — عربي وهو مؤهل للقيام بعمل هذا الجهد.
وفيما يتصل بالترجمة لابد أن نشير إلى أنه من الصعوبة أن نفهم

هو كاتب وأستاذ مساعد في جامعة السلطان قابوس

العدد الثامن عشر، إبريل ١٩٩١، نزه



الوقت كانت البضائع المطلوبة في أروا هي الأساور والخرز - فكان ردي له : « لا أستطيع الذهاب إلى أروا وبضاعتنا في قبضة رجل آخر من ساحل مريمبا وأنا في وضع التابع له ، ولكن من الأفضل أن أعود معك . » أجاب أبي : « لم أكن لأعطي القيادة لو لم تكن شايبا غير مجرب وهو خبير بالمنطقة أجمعها . ولكن إذا كنت تشعر أنك قادر على حمل المسؤولية فهذا أمر جيد . » فاجبته : « جربني ، وإذا فشلت فاعود إلى رجل آخر في الرحلات القادمة . » و ما كان من أبي إلا أن سلمني البضائع وعاد إلى تابورة .

عبرنا بحيرة تانجانيقا (Tanqanyik) بجزوارق أهلية لانعدام القوارب . وقد كنا قرابة عشرين تاجرا عربيا ، وصلنا أوروبا بمرنوجو (Mrongo Tambwe's) ووجدنا التجارة فيها متوسطة ليست جيدة وليست ضعيفة كذلك اشترينا عاجا من هناك واخترت القطع الصغيرة لأنها كانت أرخص من القطع الكبيرة لسرعية الناس في الأخيرة ، بينما أقبل التجار الآخرون على القطع الكبيرة للحصول على أرباح مضاعفة . وقد عدنا بعد أن أنهينا شراء ما نريد .

وفي طريق العودة بلغنا خبر وفاة زعيم تابورة فوندي كيرا إذ نحن بعقوا (Mitoa) كما علمنا أن والذي أقام مكان الزعيم الراحل ابن أخيه واسمه منيوا سيري (Mnywa Sere) . ثار أحد أقارب الزعيم السابق ضد منيوا سيري ولكنه لم يوفق في مساعده للزعامة . وكان من أمر هذا الزعيم الثائر المسمى بـ ميكازويو (Maswa) أن تحصن بقرتيه وبدأ يبني المخازن ويجمع القوة والاتباع رأى منيوا سيري أن الحرب لازمة فحاول المواجهة عدة أسابيع ولكنه لم يتمكن من دحر أعدائه . عندما أيقن من ضعفه عن الحرب طلب من والذي مساندته العرب وأعطى والذي قرونا كثيرة من العاج بعضها من مخازنه الخاصة وبعضها من مخازن أخرى مجاورة لمخازنه . قبل العرب الهدية وشنوا هجوما استغرق شهرا كاملا حتى زعموا قوة ميكازويو وقتلوا عددا كبيرا من أتباعه

عندما بلغت الثانية عشرة من عمري أخذت أسافر إلى البلدان القريبة متاجرا في السندروس ملازما أخي محمد بن مسعود السوردي وعمي بشير بن حبيب وعبدالله بن حبيب الورديين . تاجرت عاجا كاملا في ذلك النوع من الخشب . كنت أحمل بضائع قليلة لصغر سني بينما يحمل أخي وعماي بضائع أكثر استمرت هذه التجارة سنة واحدة .

وعندما بلغت الثامنة عشرة كان والذي محمد بن جمعة مسافرا وقتذاك . قرر والذي وعشيرته التوجه إلى أوجانجي (Ugani) وقد بعث إلي بالخبر التالي : « قررت القيام برحلة إلى أوجانجي ، تعال لنذهب معا . » صاحبتني إلى أوجانجي وبعد رجوعي ذهبت إلى زنجبار (Zanzibar) بينما ذهب والذي محمد بن جمعة إلى تابورة (Tabora) أونياموزي (Unyamwazi) . وكان ذا كلمة ونفوذ في تابورة حيث كان مقربا من سلطانها فوندي كيرا (Fundi Kira) إذ صاهره بالزواج من ابنته منذ شيا به . واسمها كروندي (Karunde) وأما زوجة السلطان الأولى التي كانت تتسع بنفوذ يعادل نفوذ السلطان . لذا كان لوالدي نفوذ كبير في تابورة وعندما يجيء إلى الساحل يصطحب زوجته معه ويأتي بكميات كبيرة جدا من العاج بعضها تخصه وحده - منحة من السلطان - والبعض الآخر تخص السلطان جعلها في قبضة والذي لبييها له كان سلطان أونياموزي في ذلك الزمان ذا مال وأتباع كثيرين يعال سلطان أوغندا (Uganda) و سلطان كراچوا (Karagwe) .

مرة كنت ذاهبا إلى الوالد في تابورة فأصابني مرض الجدري في الطريق لذا مكثا شهرين في أونيانيامبي (Unyambe) بتابورة رأى والذي بعدها الذهاب إلى أوجيجي (Ujiji) ؛ ولما وجدنا أن سعر العاج مرتفع بعض الشيء قرر جماعة العرب - الذين كنا بصحبته - التوجه إلى أروا (Urua) بينما فضل والذي العودة إلى تابورة وعهد ببضائعه إلى رجل من مريمبا (Mrimba) يسمى موييني بكار بن مصطفى ، وقال لي : « سافر معه وكن بصحبه » - وفي ذلك

واسراو مثلهم مما اضطر ميكازوي إلى الهرب مع من نجا إلى أورياكورو (Uriakuru). وحتى هذا الوقت لا يعرف أحد شيئا عن ميرابو (Mirabo).^(٤)

حافظ منبوا سري على سلطته وقويت شوكتة، وعندما أحس بإمكانه فرض ضريبة على القوافل العربية القادمة من الساحل تزم القوافل بتسليمها عيناً من بضائعهم أيا كانت. كان ذلك أثناء الحرب بين السيدين ماجد وبرغش وهرب أكثر أتباع السيد برغش إلى تابورة لاجئين إلى العرب بها. وعلى الرغم من أن الزعيم منبوا سري كان ضعيفا وفي ضائقة شديدة لم يستطع العرب النيل منه خوفا من والدي محمد بن جمعة الذي كان يتحتم بتقوؤ كير وله أتباع كثيرون. فأولاد عمه - المسافرون آنذاك - يزيون على ثلاثين رجلا، وكل واحد منهم يتبعه عبيد كثيرون في خدمته. لقد كبح عرب تابورة رغبتهم في الانقضاض على الزعيم.

تزايد طغيان منبوا سري مع مرور الوقت فقد عذب حتى الموت كروندي بنت فوندي كيرا (Karundi Binti Fundi Kira) أم عتي (زوجة والدي) وأم أخ عتي. فاستشاط والدي محمد بن جمعة غضبا لذلك وتوجه إلى سليمان بن حمد وسلطان بن علي وثاني بن عمر وخطبهم قائلا: لقد تجاوز منبوا سري الحد في طغيانه مع أصهاره ولابد من محاربته. فجابوه: كير تزايد طغيانه منذ فترة طويلة وتجنب إخبارك خوفا من ردة فعلك، وبما أنك قررت بنفسك محاربته فنحن نساندك، ولنتنظر عودة صهرك وولدك ثم نهجم عليه وننصب ماكازيوا (Makaswa) سلطانا بدلا منه.

تمت المشاورة بين أولئك الرجال الأربعة كما صبح العزم في فريقنا عن إحضار مكازوي سرا إلى منطقة قريبة من تابورة وتم ذلك بجهود سالم بن سيف البحري الملقب بالصبور. أعلن الوالد محمد بن جمعة وسالم بن حمد وثاني بن عمر بيانا في اليوم الثاني عشر من الاستعدادات إلى جميع الموجبين من أقاربهم وكل سكان تابورة الذين يتراوح عددهم بين ٣٠٠ إلى ٤٠٠ رجل جاء بعضهم من ساحل مريما فتجمعوا في منزل سلطان بن علي الذي أعد لهم وليمة كبيرة قبل أن يبلغهم البيان المذكور.

في الوقت ذاته أرسل الزعيم عاجا إلى موسى الهندي مع أحد سفدائه القدامى ليلببه له في تابورة ذاتها. وكان من موسى هذا الملقب به «الجميل» أن أخبر الرسول بأن العرب كلهم تجمعوا عند سلطان بن علي بقصد محاربة الزعيم وقد أرسلوا سالم بن سيف لاحضار ميكازوي. هرع الرسول لنقل الخبر إلى سيده الذي كان قريبا من تجمعنا إلى حد ما. وبلا تأخير أمر بضرب بطول الحرب وقرر مباغتتنا بضربة عاجلة. لم نحمل الزعيم بالضربة الأولى. في الوقت ذاته كان حول الزعيم عدد كبير من المقاتلين ولو هاجمنا مباشرة لوقعنا في خطر كبير ولكنه استمع إلى نصائح مقريه. لم نستسغ الطعام أبدا آنذاك.

توجه ثاني بن عمر إلى السكان القاطنين بعيدا عن تابورة وأخبرهم أنه يجب عليهم أن يذهبوا حالا إلى تابورة حيث تجمع الناس وأنزهم قائلا: إن الحرب مهلكة ومن لم يجربها فلننها هكذا ثم قرأ قوله تعالى «فلا تلموني ولو لموا أنفسكم» إبراهيم ٢٧. رابط أهل تابورة بها وهرب القاطنون بعيدا عنها ولم يبق إلا الذين ظنوا أنهم في مأمن من الحرب. بعد ١٥ يوما عاد سالم بن سيف ومع ميكازوي فانكشفت حالا المعركة التي دامت عدة أشهر. خسر الطرفان خلالها جملة من الرجال. وفي الشهر الرابع نزعنا الزعيم السابق ونصبنا مكانه ميكازوي. بقيت في تابورة مدة شهرين بعد الحرب ثم توجهت إلى الساحل فقد عهد إلى والدي أن أبيع عاجا له ثم أعود إليه بالثمن.

وصلت زنجبار وكان الحظ حليفي فقد وجدت أن سعر العاج الصغير حجه أغلى من الكبير وكان سعر الفرسيلة آنذاك يتراوح بين ٥٠ - ٥٥ دولارا والضريبة ٩ ريال على الفرسيلة الواحدة. بعث العاج وبلغت والدي البضاعة التي كان طلبها. لم أذهب ثانية إلى تابورة لانتشالي بأعصالي الخاصة.

لم تقيض لي رؤية الأخ محمد بن مسعود الوردى فعندما كنا - والدي وأنا - في سفر كان هو في نالجوناياسا (Nago & Nyasa) لزيارة أحد أقاربه ويدعى محمد بن سعيد الملقب به - واثليزي (Walezi) وأخيرا فإن محمد بن مسعود قصد ناجومويا ليتوجه بعدما إلى البنادر بينما نعتب أنا مشيا على الأقدام إلى ماسينجي لشراء بعض الزيوت.

اقتضت في زنجبار بضاعة قيمتها ١٠٠٠ دولار^(٦) وتوجهت إلى منتجيرا عن طريق أويمبي، ونظرا لحسن القبول الذي كنت أحظى به تمكنت من اقتراض مال آخر يقدر بين ٤٠٠ - ٧٠٠ دولار وسافرت إلى أوريري التي وجدتها كاسدة التجارة مما دفعني للذهاب إلى فييا ونيامانجا فجمعت كثيرا من العاج.

لدى عودتي من هذه السفرة إلى أورونجو وجدت أخي محمد بن مسعود في زنجبار والذي لم يتيسر لي رؤيته مدة ١٢ سنة فقد كانت رحلاتنا مختلفة الاتجاهات دائما، فعندما أصل إلى أورونجو يكون هو في البر حتى قبض لنا هذا اللقاء أول مرة.

لقد رحمت كثيرا من رحلتي الأخيرة. أما الأخ محمد فقد عدل عن رحلته البحرية ليكون مصحبي. أخذ مالا قليلا يقدر به ٥٠٠ ريال ليحرب على التجارة بينما أخذت أنا مالا تزيد قيمته على ٣٠٠٠ ريال اقتترضتها من ٢٠ هنديا مسلمين وبانيان.

كانت للجاعة متفشية في ساحل مريما. عبرنا طريق يوري باستخدام رجال من قبيلة يتواويزي الذين رفضوا عبور طريق أوري لبعده عن مساكنهم مما اضطرني إلى مفاوضة قبيلة وزارام المعروفين بأنفقتهم من الاستخدام لكثمت قبلوا لما عانوه في الفترة الأخيرة من الجوع والتعب واشترطوا ١٠ ريالات لكل حمال. طلب بعضهم الربح مقدما وطلب الآخرون الثلث بالإضافة إلى توفير الطعام من المأكولات النباتية.

عمل عندي ٧٠٠ رجل . غادرتنا بتجارتنا أونوجوي (Unguja) الى مبواماجي (Mbwamaji) وكانت جليلة الاستعداد وتحميل البضاعة بارزتي الضجيج . تواصل سفرنا الى مبزي (Mbzi) التي بقينا بها ٧ ليال ثم اتجهنا الى مكامبا (Mkmb) . كان طعام الحمالين الذرة التي نفدت في الطريق مما جعل الحمالين يقاسون ضغط الأعمال على بطون خاوية . وما إن وصلنا الى مكامبا حتى اشتريت مؤونة تضمن عدم نقص التغذية على الحمالين مرة ثانية وكذلك لصعوبة الحصول على مؤونة بعد هذه المحطة وحتى روفيجي Ruffiji Laffy لهذا العدد الكبير من الرجال . وزعت المؤونة لكل شخص ما يكفي مدة ٦ واحتفظت بالكمية المتبقية.

في اليوم المحدد للسفر لم أجد الحمالين فقد تفرقوا في القرى المجاورة مئة رجل في هذه القرية ومئة في تلك القرية وهكذا . قرعت صباحا بطول الرحيل فلم يحضر أحد وكان الجمع قد تلاشى . عندما جاءتني الأخبار بغياهم ذهبت بنفسى لمزيد من التأكيد . الى القرى التي تركوا بها الحمول وقد هالني الامر إذ لم أجد أحدا البتة . بعثت الى أخي محمد بن مسعود وأمرته أن يلحقني ببندقيتي وملابسي ومجموعة من الخدم.

سرت بمحاذاة مدينسركو مبازي (Ndensereko Mbazi) وبعد ساعات قليلة كانت لدي قوة من السلاح والرجال . أدركنا الليل فبقينا على قارعة الطريق وفي الصباح توجهت الى قرية الحمالين وجمعت كبار السن بها وأقارب الحمالين فبلغوا على الجملة ٢٠٠ رجل . ولم يكن الحمالون قد وصلوا الى قريتهم بعد . ضرب أهل القرية طبولهم للتجمع فجاء الحمالون الذين رأوا ما صنعت فأظهروا الطاعة وعادوا معي . وأصلت الطريق لتجميع الحمالين من (Mbzi) (Reko) (Nedeng) وفتشت في كل جزء من زراما (Zarama) والحدود المحيطة بها مما يقطع ه ٥ أيام فجمعت ٨٠٠ رجل . لقد لقيوني بعد هذه العملية بكينجو وانا Kingu Wita ذلك الطائر الذي ينقض خاطفا هنا وهناك . قدمهم جميعا بعضا الموت عاشدين الى مكامبا.

من هناك توجهت الى زيزي وهي خلف منطقة كوالي حيث يسكن أحد البانيان وأسمه حيلة . وهو ملك . في الواقع - دكانين . أحدهما في مبواماجي والأخر في زيزي قرب كوالا . قصدت حيلة في دكانه الثاني وسألته أن يزودني بقطع معدنية فوفر لي الكمية التي أريد . عدت بها الى مكامبا ليسبكها الصانع الذي كان بصحبتى سلاسل وضعت جميع الحمالين بها وجعلت أخي في المقدمة وتبعتهما أنا لضبط من يحاول الهرب . أطلق هؤلاء الحمالون لقب كومياكومبا (Kumpa Kumpa) على أخي وهو لقب يطلق على الشخص الذي يفتك بكل أحد.

تابعنا المسير حتى وصلنا أوروري (Urori) التي كان يتزعما ميريري (Merere) وحال وصولنا تركت البضاعة من الخرز وغيره مما يقدر بقيمة ٦٠٠ دولار بعهدت شاب من مبواماجي (Mbuamaji) كانت المقايضة على اعتبار الوزن فالفرسيلة من

الخرز يقابلها فرسيلة من العاج أما القماش فمن ١٢ الى ١٥ قطعة يعادلها فرسيلة واحدة من العاج وقطعة الصابون بفرسيلة واحدة من العاج . هنا ربحت مالا عظيما.

ذهبتا أنا والأخ محمد بن مسعود الوردي ^(٧) وبشر وعبدالله ابنا حبيب بن بشر الوردي وعمي والعديد من إخواننا ومن معنا من الاتباع الذين يبلغون ٣٠ رجلا كنا مسلحين بالبنادق تسعون منها لدى رجالنا وهي جميعا على الجملة ١٣٠ بندقية . لقد كان قرارنا واحدا وهو التوجه الى رومبا (Ruemba).

أغذتنا المسير حتى وصلنا الى قرية رومبا حيث قابلنا مجموعة من الرجال من مومبا (Mwaba) ومن كيتيكار امتوكا (Kilimkara Mituka) . المومبيين هم الأخوة الصغار للحمالين الذين معي . رأينا أن ندخل رومبا ولكننا لم نجد بها طلبتنا من العاج لذا قررت مواصلة المسير الى ايتاوا (Itawa) خلف بحيرة تانجانيقا (Tanganyika) حيث تسكن قبيلة الساموا (Samu) . خلفت أخي مع المومبيين ومع خمس عشرة بندقية وأخذت البنادق الأخرى المتبقية وعددها مائة وخمس.

حاول المحالون اثنائي عن الذهاب قائلين : لا تذهب الى الساموا صحيح أن لديه كثيرا من العاج ولكنه لا يؤمن . لقد قتل أعدادا كثيرة من العرب والعبيد وآخرين من ساحل مريما . ربما كان يخدعهم برؤية العاج وبرؤية بضائع أخرى ثم ينقض عليهم ومن الأفضل لك أن تبقى هنا جانبا ما يمكن من فاشة تجارية إننا نعرف شخصية الساموا على مدى طويل . في نهاية المطاف وأصلنا المسير الى أورنجو (Urungu) . كل الحمالين مجمعون على أننا لن نعود من هذه الرحلة . قالوا لي : «اتك تحمل نفسك وبضاعتك إليه» .

وجدنا أحد المعمرين العرب وأسمه عمر بن سعيد الشقصي الذي قال لنا ناصحا : «لا تذهبوا الى أرض الساموا فمنذ أعوام طويلة ذهبت هناك برفقة محمد بن صالح النبهاني وحبيب بن حمد المعمرى وآخرين من العرب والأتباع من سكان الساحل . لقد هوجمنا ونهب بضاعتنا بل إن بعضنا قد قتل وما نجا منا إلا من التجأ الى رؤساء مقامبارا (Mtambara) والى رؤساء آخرين أرى أنه من الحكمة أن تبقوا هنا حيث يمكنكم الحصول على قدر من العاج»

لم تأخذ نصيحته وبعد أربع ساعات وأصلنا المسير الى أرض أورنجو (Urungu) حيث عرفنا نهرا عظيما بشكل حجازا طبيعيا مارين بعدد لا يحصى من القرى . كانت المنطقة مكتظة بالسكان مسيرة ستة أيام . والانتقال من مكان الى آخر يستغرق ساعتين تقطع خلالها غابات وقرى تبلغ المائتين وربما الثلاثمائة غير محكة التحصين عدا تلك الخاصة بالزعماء وهم أبناء الساموا نفسه وآباءة وأخيه وأقاربهم.

مررنا خلال تلك الأيام الستة بما يقارب ألف قرية وركنات

ومع الظلام جاءت قوة وأحاطت بالقرية . فقال البعض :
«نسير إليهم ليلا ونفقيهم» . وقال آخرون : «الأفضل أن نسير
نهارا» . هذه قوة عديدة الرجال جمع فيها السامو أتباع ابنائه وكل
الذين يسكنون في أماكن قريبة . لم يتخلف عن المجيء إلا الذين
يسكنون في أماكن بعيدة جدا . بالنسبة إلى فقد كنت طريق الفراه
بإصباتي لذا استدعيت خالي بشير بن حبيب الوردى وسألته عن
رأيه قائلا : «أعرف مدى حرصك على أعمال الرأي الأصوب فقل لي
ماذا ترى؟» وكان من رأيه أن قام مباشرة بجمع ما بين خمسين إلى
ستين من أفضل جنودنا وأعظام البنادق والنفائس .

قارن الأعداء أعدادهم الكبيرة بأعدادنا الصغيرة فغرتهم
كثرتهم . أشعلوا النيران وضربوا الطويل واختلطت رائحة الغليون
برائحة أشجار مخدرة . أعطيت أوامري لجنودنا والبشر بن حبيب
بأن يجعلوا عشر بندق لكل مدخل ، لن يرونا بسبب النار المشتعلة ،
فأقتصوا النار عليهم وعودوا بعدها مباشرة . ذهب كل عشرة إلى
مدخل وعندما اقتربوا منهم أطلقوا البنادق عليهم . اعتقد الأعداء أن
مخابئهم تم تدميرها ، عاد رجالنا . كنا نسمع الأعداء يستمرخون
بعضا . بعضا قد تساقطوا في أماكن نومهم نفسها .

قيل أصبح ذهب عدد من رجالنا ليروا القتل من أعدائنا حيث
سقط أكثر من ستمائة منهم وأسلحتهم ، من السهام والأقواس
وكنا بطولهم وفؤوسهم ، إلى جانبهم . ومما زاد في فتكهم أنهم كانوا
مشدودين إلى بعضهم . مكثنا شيئا يسيرا من الوقت ومع الساعة
الثامنة صباحا ظهر لنا الأعداء ثانية في تجمع آخر وكنا على أتم
الاستعداد لمواجهة . لم نتعثر لهم حتى وصلوا قريبا من
مخازنهم وفي أقل من سبع دقائق فتحنا عليهم النار وانهبنا كل
شيء . فروا مخلفين وراءهم مئة وخمسين قتيلًا . أما خسائرنا فلا
تذكر قتل منا اثنان فقط . عدنا إلى مخيمنا بعد نزال ومطاردة دامت
ساعاتين .

في اليوم الثالث ظهر لنا جيش عظيم من الأعداء أكبر مما
واجهنا في المرتين الأخريتين . تقدموا حتى اقتربوا من مخازنهم هنا
هجمنا عليهم هجمة واحدة أسقطت منهم مئتين وخمسين . ثم
طاردهم جنودنا إلى مسافات بعيدة مسيرة سبع ساعات خسروا
ثلاثة رجال وجرح أربعة .

بعد هذه المفاخر لم يعد أحد منا يرغب في العلاج . كنا خائفين
لأن البلاد شاسعة جدا وسكانها كثيرون وهم أصحاب غدر رفوق
ذلك كله سوف تستغرق رحلتنا من حيث نحن - قرب قرية الزعيم
إلى أرنجور أربعة أيام بعدنا من الحصول . هذا إذا لم يعثر
طريقنا شيء . أقمتنا بالقرية مدة شهر بعد أن تماثلت للشفاء من
جروحي جمعت من معي من الأحرار والعبيد وسألتهم : «ماذا
ترون أن نفعل؟» فلم يجيبني أحد فطرحت عليهم وجهة نظري
المتملة في أنه يتحتم علينا تتبع الأعداء ومعرفة مكانهم لأننا لا
نعرف قهراً أي شيء لمدة طويلة . قال بشير بن حبيب الوردى
«سوف أذهب أنا لأنه ليس هناك ما يستلزم أن نذهب بنفسك ، ثم
انك لم تستعد عافيتك بعد» .

قري الزعماء مميزة بعظمتها . في هذا الزمان تعرضت هذه للنقطة
لغزو قام به رجال المافيتي (Mafiti) الذين لم يستطيعوا التغلغل في
أرض السامو الذين دحرجهم بشكل لا يمكن معه أن يفكروا ثانية في
غزو أراضيهم . إن سكان روميمه وسكان ورنجو يدفعون ضريبة إلى
السامو كما تفعل جميع القبائل الأخرى مثل : قبيلة بيوتو
(Pweto) وكيسابي (Kisabi) وحتى أولئك الساكنون أوروبا
(waruaj) .

بلغنا في صباح اليوم التالي مشارف قرية السامو ، صعدنا تلا
صغرى فبنت قرية السامو في الجانب الآخر عظيمة جدا . استقبلنا
بعض حاشية السامو وأخذونا إلى مكان ليس بعيد عن القرية .
وجدنا فيه المخازن الكبيرة التي بنيت في ثلاثة صفوف وهي
محصنة بأخود عظيم وأشجار شائكة . في الصباح التالي أرسل
الزعيم بعض حاشيته يدعوننا للاقتة ، فقبضت ومعي رئيس
الحالي . أخذنا معنا بعض الثياب كهدايا . وجدناه طاعنا في السن
يتراوح عمره بين السادسة والثمانين إلى التسعين سنة . قال الزعيم
لحاشيته : «احملوني لأريهم العلاج» . أخذوه محمولاً على محفة
فأرانا كميات عظيمة من العلاج مخزونة في منزل كبير . قلت له : «إن
يبني الزعيم قطعتين من هذا العلاج فاحتاج غضبه . هنا عرفنا
حقيقة الأمر وهي أن كل هداياتنا ذهبت هباء . لقد أعطينا أتباعه
بعض الهدايا وأعطينا ثلاث قطع من العلاج مقابل ذلك . أما الزعيم
فقد أعطينا النصيب الأعظم من الهدايا وهو الآن ساخط علينا .

ودعناهم وعدنا إلى مخيمنا . بحث السامو إلينا خدمه في
صباح اليوم التالي يدعوننا إلى قريته . فتوقفتنا أننا سنحصل على
بغيتنا من العلاج ولكن الحقيقة التي لم تكن لتفوتنا هي أن السامو
جهز جنوده لانتقاص علينا تقدم عشرون منا بالإضافة إلى
عشرة من العبيد وكنت على رأس القيادة وفجأة أصابني ثلاثة
سهام اثنان منها أصابة عرضية والثالث أصابني مباشرة . كذلك
أصيب أصغرنا سعيد بن سيف المعري واثنان من العبيد والذنان
فارقا الحياة مباشرة . وعلى الرغم من هذه المياغة إلا أننا استطعنا
استغلال بنادقنا المشورة بالرصاص وفتحنا النار عليهم فأخذ
الأعداء يتساقطون كالسراطين . دورة واحدة أسقطتهم كالصافير
عندما أوقفنا إطلاق الرصاص وجدنا أن مائتين منهم ماتوا
بالرصاص وآخرين ماتوا دوسا تحت الأقدام وهرب الناجون .
وهكذا فخلال ساعة واحدة مات أكثر من ألف من أعدائنا . أما
الخسارة من جانبنا فتتمثل في مقتل اثنين فقط من العبيد وجرح
آخرين . صار الوضع الآن كالتالي : أماننا قرية عظيمة ضرب أهلها
وفروا هاربين بزعمهم . ومع تمام الساعة الثانية كانت القرية
خالية إلا من العميان والمقعطي الأعضاء الذين فقد بعضهم أنفه
وأخرون فقدوا أيديهم وسمعت عيون الذين ارتكبوا جرماً . إن هذا
الرجل لا يعرف الرحمة . بثنا بعض الرجال إلى الخيم ليقبضوا
أحوال الرجال المرابطين هناك والبضائع فوجدوهم في أمان . ثم
دخلنا القرية .

ترك معي عشرين بندقيّة وأخذ البنادق الأخرى وعدد خمسمائة من الرجال غير المسلمين. غادروا الساعة السابعة صباحاً، وانتظرنا حتى الساعة الخامسة عصراً فلم يعودوا ولم نجد أي خبر منهم. خفنا عليهم كثيراً. ويحيد حلول الظلام بقليل وصلنا أصوات الطبول من قمة التل. هاهم عابوا بالبحري واشعلوا النار وأطلقوا الرصاص ابتهاجاً. ظهرنا بعد فترة وجيزة ومعهم عدد من الأسيرات والأسرى فيلبخ عدهم جميعاً ألف نفس بالإضافة إلى قطع عظيم من الأغنام أكثر من ألفي رأس. سألناهم عن الأخبار فأفادونا بالتالي:

عندنا سالمين جميعاً لم نخسر نفساً واحدة وقد شاهدنا جماعهم أكثر من ستين من الأحرار^(٨) لا نعرف من أين قدموا. سألنا النساء الأسيرات عنهم فقلن أن معظمهم جاءوا من ارونجي لشراء العاج وكانوا - كما يبدو - يبحثون عن الطريق إلى روميما، وهو المكان نفسه الذي تركت فيه أخي، عيرنا ارونجو إلى أرض ماريرا (Marira) حيث وجدنا عامر بن سعيد الشقصي. سألنا الأسيرات: «كيف قتل هؤلاء القوم؟» فاجبن: «أنه في اليوم نفسه الذي عبر هؤلاء الحدود الفاصلة بين ارونجو وأيتاوا - المكان نفسه الذي شازلنا فيه الزعيم واضطربناه للهرب - وصلنا الأخبار بذلك. ولم يعرف القوم بما دبرناه وقتلوا من غير انذار سابق ومن تمكن منهم من الهرب فقد قتل كل شيء. لم يكن بين هؤلاء أحد من العرب. وقائددهم من كينانبوا (Kinambwa) من ارونجو. وهي واحدة من قبائل سعيد بن علي بن منصور الهنائي وسليمان بن زاهر الجابري الذي يسكن تابورة وخميس ولد متاو خادم عائلة عبدالرحمن صديق. حاز عبدالرحمن هذا ثراء طائلاً يجالونه مجموعة من الشباب سكان ساحل مريما. ومن بين الذين قتلوا رجال من قبيلة واند (Wind).

مكننا يومين بعد غارتنا الأخيرة ولما تأكد لنا أننا دمرونا أعداءنا ولم نبق لهم أي قوة قررنا السطو على العاج. وزناه جميعه الكبير منه والصغير فوجدناه يبلغ ألفاً وتسعمائة وخمسين فرسيلة. أما الصغر فيبلغ على الأرجح سبعمائة فرسيلة بما عليه من املاح. رأينا أن ننقل العاج إلى ارونجو. غادرت بمن معي وبالعاج وبعض المقادير من الصفر. لقد حملنا ما أمكننا حمله مسافة ثلاث ساعات وقد توقفتنا عندما بلغنا القرية التي اتخذتها كمركز لتجارتها وعاد الحمالون لجلب شحنة أخرى. فما إن أتى المساء حتى نقلنا كل ما نريد.

وصلنا ارونجو إلى قرية شانجو (Changu) بشكل أخص على هذا الحال عابرين الذهن حيث استقبلنا استقبالا حاراً. حدثني أحد زعماء هذه القرية قائلاً: «أرض الساموا كانت تحت سيطرتي ولكن الساموا نافسني عليها ونهيني أكثر من ثلاث مائة قطعة من العاج وعددا من زوجاتي. حدث هذا منذ زمن

بعيد. والآن بعد وصولك هنا سوف أعتريك كأخصص أصدقائي واني أسالك أن تستوطن هذه القرية فيلاد الساموا شاسعة جدا وتحتاج لاجتيازها أربعة أشهر على الأقل وقد لا تتمكن من اجتيازها. نحن أصدقاء ولذا سوف أريك المكان الذي قتل فيه الأحرار.

شكرته وبعثت بعض رجالي إلى كيتامبوا (Kitmbwa) الواقعة أعلى ارونجو حيث وجودوا بعض أقارب المقتولين. عندما وصل رجالي إلى كيتامبوا تعرف عليهم أولئك الأقباق وقالوا لهم: «لقد سمعنا أن الذي قاتل الساموا يدعى تيبو تيب ولم نتوقع أنه هو حميد بن محمد نفسه». ومن الآن سأعرف بلقب تيبو تيب الذي أطلقه علي أولئك السكان المحليون. كان يقولون أن بندقيتهم تطلق في كل الاتجاهات كيبيان لدى شدتي في الحرب.

جاء بعض الأقارب للأطمئنان علي وهم سعيد بن علي ومن معه واقتروا أن يسكنوا بجواري في هذه القرية فأخبرتهم أنني لن أغادر هذا المكان حتى أسقى رجال الساموا جميعهم أو يعلنوا الاستسلام. لقد أعلنت الحرب. أما سعيد بن علي فقد عاد إلى موطنه السابق.

الهوامش :

- ١ - الترجمة الانجليزية قام بها وائي W. H. Whitely نشر أول مرة في مجلة شرق افريقيا للجمعية السواحلية بين عامي ١٩٥٨ - ٩٦ ثم أعيد طبعها بشكل مستقل في الأعوام التالية ١٩٦٦، ٧١، ٧٠، ٧٤. تعتمد هنا على الأخيرة. صدرت الترجمات الألمانية والفرنسية كالتالي:
Bontlinck, F (1974) L; uatobiographie de Hamed ben Mohammed el-Murjebi Tippo Tip (Ca. 1840 - (Academie voor Overzeese Wetenschappen - Brussel) 1905
Renault, F (1987) Un potentat arabe en Afrique centrale au XIX siecle 1906.
(Societe Francaise D'Histoire) Outre - Mer: Paris) ٢
Soghayroun, I (1992) Islam, Chrslian and the Colonial (= Muscat)
Administration in Est Africa
Al-Rijeb, M (1997) The Analyst English - Swahili ٣
Dictionary (Al - Naha Advertising & Publishing Co. LLC Muscat).
٤ - لا يبين معنى هذه الجملة ولعل مريمو من القاب الزعيم الهارب.
٥ - أسقط وائي الاسم واعتبره أخفا فطبعاً والواقع يخالف ذلك، لاحظ اختلاف القيلين.
٦ - (إننا كان دولار ماري تيريزا فهو يعادل ثلاثة أرباع) عن المترجم الانجليزي.
٧ - في الأصل Waungwana ومعناها القاموس الرجل الحر، ويقالها Mitumwa لترتني العبد أو المتحرر وتطلق على كل من يعتنق الإسلام ويبيس الدخابة للمزيد ينظر وائي، معجم اللغة السواحلية.
٨ - محاكاة صوتية لاصوت اطلاق البندقية المترجم

السينما

زكي



فيلم انجيلوبولوس : الفلود ويوم آخر

سينما المخرج اليوناني

ثيو انجيلوبولوس

ترجمة

أمين صالح*

في السبعينات، انبثق اليوناني ثيو انجيلوبولوس كواحد من اكثر الاصوات أصالة وجدة في عالم السينما، انه واحد من المخرجين القلائل في القرن الأول للسينما الذين يجربوننا على إعادة تحديد ماهية السينما وما يمكن أن تكونه . ليس هذا فحسب ، فافلامه تجعلنا ننفتح على سؤال أكبر وأعمق ، والذي يغدو شخصيا بالنسبة لكل منا: كيف نرى العالم بداخلنا وحولنا؟

ظهور اليد يبدو أشبه بشيء خارق ، أشبه بالمعجزة ، لكن فيما بعد نراها تنقل بواسطة هيليكوبتر عسكرية الى جهة مجهولة.

ما هي اليد؟ من أين جاءت؟ الى أين ستذهب؟ ما الذي تعنيه؟ بعض النقاد قالوا بأن هذا يمثل الماضي الكلاسيكي الذي لم يعد «يتصل» بالحاضر اليوناني. مع ذلك ، فإن تجربة مشاهدة اليد، وهي تبتثق وترتفع، تخلق إحساسا بالرهبة ، بالغز والغموض ، بالكامن أو المحتمل.

يقول كيروساوا : «انجيلوبولوس يراقب الأشياء بهدوء ورسامة من خلال العدسات . ان ثقل رسائنه وحده نظرتة الثابتة هي التي تمنح أفلامه قوتها.»

في سينما انجيلوبولوس ، التوتر بين شكل (وتكنولوجيا) صنع الفيلم ومحتواه الثقافي هو حاد جدا. بالتالي هناك الانحاح على تخطي الفجوة والبحث عما يسميه انجيلوبولوس «نزوع انساني جديد ، طريق جديد.»

افلامه تمتلك الجراءة على عبور عدد من التخوم بين الامم، بين التاريخ والأسطورة، الماضي والحاضر ، السفر والبقاء، والانتماء والخيانة المصادفة والقدر، الواقعية والصورالية، لصمت والصوت ، المرئي واللامرئي (أو المكبوح) ، بين ما هو يوناني وما هو غير يوناني . أفلام انجيلوبولوس لا تزعم بأنها تقول الحقيقة المطلقة ، أو توجد حلولاً للقضايا والمشاكل أو توجه رسائل مباشرة ، لكنها تقترح الرغبة في التجاوز . التاريخ والأسطورة، اللحظات الوثائقية والغنائية، تجاوز الحقيقي والوهمي، الواقعي والدرامي... كل هذا يرغم المنظر على إعادة صياغة كل ما رآه (أو سمعه) في ضوء جديد.

قبل نهاية فيلم «منظر في السديم» ، في ميثا تيسالونيكي، نجرا، الفتاة الصغيرة وشقيقها وممثل سابق يقفون جامدين فيما ترتفع من البحر يد رخامية هائلة بلا سبابة . في البداية

* ناقد وكاتب من البحرين

إنه يقول : «العالم الآن يحتاج إلى السينما أكثر من أي وقت مضى. ربما هي الشكل الهام الأخير من أشكال المقاومة ضد العالم المتفسخ الذي نعيش فيه. بالتعامل مع التخوم وتمازج اللغات والثقافات في يومنا، أحاول أن أبحث عن نزوع إنساني جديد، عن طريق جديد».

بطريقة أو بأخرى، يمكن اعتبار أفلام أنجيلوبولوس «محاولات لخلق أفلام، لصياغة نوع من الاتصال، لإعادة بناء الواقع والمخيلة والتاريخ والأسطورة».

الروائي ميلان كونديرا في كتابه «فن الرواية» يشعر بأن غاية الرواية هي «أن تكتشف ما تستطيع الرواية وحدها أن تكتشفه». أفلام أنجيلوبولوس تعمل بطريقة مماثلة : أنها تكتشف لنا ما تستطيع السينما وحدها أن تكتشفه (مع أنها نادرا ما تفعل ذلك). مثل هذه الاكتشافات غالبا ما تكون مريكة. خاصة لجمهور اعتاد على الإيقاع السريع والحكايات الهوليودية الموجهة.

لم يجد أنجيلوبولوس في بلده، اليونان، الحفاوة التي تضاهي تلك التي يتمتع بها خارج البلاد، في أوروبا بالتحديد.. إذ غالبا ما يجابه باللامبالاة والمعارضة.. وهو يعلق مبتمسا «أعيش وضعاً غريباً في اليونان.. لدي أنصار متعصبين وأعداء متعصبين».

ذلك لأنه يكشف الزوايا الأكثر إعتاماً من التجربة اليونانية وأيضاً بسبب صعوبة أفلامه، وتحطيمه لكل ما هو مألوف ومعتاد في السينما، وخلقها من عناصر مرتبة والتسلية التي يطلبها الجمهور، أفلامه تستدعي تركيزاً مكثفا ومرهقا.

أنجيلوبولوس — حسب تعبير مايكل ويلنجتون — هو «أحد أغاذا السينما.. المستعصية على الحل».

يتحدث بيتر بروك، في كتابه «النقطة المتحولة»، عن وجود ثلاث «ثقافات» رئيسية في حياة الفرد. الأولى هي «ثقافة الدولة» حيث الثقافة تكون مفروضة علينا. الثانية هي «ثقافة الفرد» التي تتصل بالعالم الذي نخلقها فيها نرتد داخل ذواتنا أو نحاول الوصول إلى الآخرين. الثالثة هي «ثقافة الصلات» إنها القوة التي تستطيع أن توازن تشظية عالمنا. إنها تتصل باكتشاف العلاقات، حيث مثل هذه العلاقات تصبح محبوبة ومفقودة. بين الإنسان والمجتمع، بين عرق ما وآخر، بين العالم والكون، بين البشر والآلات، بين المرئي والخفي — وسط الطبقات واللغات والأنواع.

سينما أنجيلوبولوس هي السينما التي تعبر حدود المجالين الأولين من الثقافة — الدولة والفرد — لارتداد واستكشاف «ثقافة الصلات». أفلامه تظهر لنا مثل هذه التنوعية من الشظايا

ثمة يد تتنقذ من البحر، أداء درامي متروك دون اكتمال، رحلات غير منجزة أو لا تصل إلى أي مكان، خطوات معلقة أو مؤجلة دون أن تتحقق على الإطلاق.

إن فكرة وأسلوب وبنية وتشكيل ونسيج أفلامه هي التي توفر لنا الوسائل لتجاوز التشظي ومن ثم الدخول في ثقافة الصلات. ومع ذلك فإن جزءا مما هو متميز واستثنائي بشأن سينما أنجيلوبولوس هو أنه يد لنا فعل خلق هذه الصلات.

ما الذي يعنيه انبثاق اليد من البحر؟ ما الذي نستنتجه من تصفيق الأهل والأصدقاء، في استحسان، فيما يقفون حول القبر؟ أي ضرب من الزفاف ذلك الذي يتم عبر نهر يمثل النخم بين بلدين يضممران العداء لبعضهما؟ ما الذي نفهمه من لقطة طويلة ممتدة، لمئات من اللاجئين الصامتين الأشيب بالتمائل والذين يقفون جامدين في أرض البانينة فيما هم ينوون دخول اليونان مرة أخرى بصورة غير شرعية؟

الفيلم يمكن أن ينتهي بالتوكيد على عزلة الشخصية، كما في أفلام شارلي شابلن حيث يمضي في اتجاه الطريق العام هائما وحده، أو يمكن للنهاية أن تقترح، بشكل أو بآخر، اعتناقا، وبالتالي، إحساسا بالتجربة المشتركة، ومحاولة لخلق وحدة جماعية.

إن نهايات أنجيلوبولوس تنتمي إلى الفئة الثانية. ومن الجلي أن أفلامه تعبر الحدود لتؤسس صلات تحقق قبولا بالشظايا التي تقضي إلى الإحساس بالجماعة.

حتى في فيلمه «تحديق يولييسيس»، بالرغم من رعب الحرب البوسنية الدائرة والفقد الشخصي الذي يشعره البطل، فإنه لا يكون وحيدا. نحن نتركه متحدا مع الفيلم الذي كان يبحث عنه، ومن ثم، مع التراث الكلي للتاريخ والثقافة اللذين لا يتصلان بهذا القرن فمضب، بل تمتد جذورهما إلى آلاف السنين في الماضي.. إلى زمن هوميروس وما قبله.

أنجيلوبولوس صوت فذ ومتميز في السينما. أسفاره «الأوديسية» الداخلية المعروضة على الفيلم تذكرنا، ونحن نشرف على نهاية القرن، بما كتبه شاعره المفضل جورج سيفيريس قبل سنوات «لا أريد أكثر من أن أتحلّ بيساطة، أن أكون موهوبا بهذه النعمة الإلهية. لأننا أرققنا الأغنية بالكثير من الموسيقى إلى حد أنها تغرق تدريجيا

وزخرفنا فننا كثيرا

إلى حد أن معالمة تأكلت بفعل الذهب

فقد حان الوقت لنقول كلمتنا القليلة ففي الغد سوف تقلع الروح.

جديدا من الجمهور ليس المستهلك الذي يستخدم عواطفه ومشاعره فقط، لكن الذي يستخدم عقله.. المتفرج الذي كان بريخت يتوق الى العثور عليه..

غالبا ما يشير انجيلوبولوس الى بريخت ضرورة أن يفكر الجمهور ويشعر في المسرح والسينما. مع ذلك، فإننا لا نختبر شيئا قريبا مما يمكن تسميته بتأثير «التفريب» بالمعنى البريختي، على العكس تماما، إن دمج الواقعي بالمسرحي في أفلامه غالبا ما يقودنا نحو اتصال عاطفي أعمق واكمل مع الفيلم.. هذا الاتصال الذي يعانق عقولنا الفكرة أيضا.

في أفلامه نجد ذلك التزامن والتداخل بين الواقعي والتخيلي، بين الواقعي والمسرحي (السينمائي)، فيلم «المثليون الجوالون» يبدأ باستشارة مسرح مغلقة وعندما تفتتح تدخل في السرد وفي الحياة «الحقيقية» للممثلين، فيلمه «رحلة الى كيثراء» يبدأ فيما يحاول مخرج سينمائي أن ينجز فيلما عن رجل عجوز يشبه والده، وسرعان ما يتداخل الواقع والفيلم على نحو غامض، فيلمه «تحديقة بوليسييس» يتعرض لعدد من الأزمات الرافعة في دول البلقان لكنه يتصور حول البصت عن فيلم مفقود يقال أنه أول فيلم أنجز في البلقان، وحتى في فيلم «منظر في السديم» الذي يتسم بالواقعية، ثمة العديد من المشاهد التي تشير الى «المسرحي» أو «اللاواقعي».

انجيلوبولوس مسكون بماضي القرية اليونانية وحاضرها ومستقبلها المحتمل، وإذا علمنا بأن نصف سكان اليونان تقريبا يقطنون في مدينة واحدة هي العاصمة أثينا، فإنه يمكن النظر الى اليونان باعتبارها بلدين مختلفين، أثينا في جهة، والمدن والقرى الأخرى في جهة ثانية ومن المهم الإدراك بأن الفجوة بينهما كبيرة وتتسع مع كل عام، مع كل اختراق تكنولوجي، مع كل ما يظهر في الأفق من خلل أو مشكلة مدنيّة معاصرة التلوث، الجريمة.. وما شابه.

هكذا أدار انجيلوبولوس ظهره، بوعي، الى المدينة (التي ولد فيها) والثقافة (التي تربي عليها). ونظرا لأنه ليس من الشمال ولا من القرية، فإنه بهذا المعنى يكون دائما ذلك اللامنتهي، الغريب الأجنبي داخل بلده، الباحث عما لا يستطيع أن يجده في أثينا أو في الثقافة التي كان يعرفها.

انجيلوبولوس الذي يتباهى بأنه قد زار كل قرية في اليونان، قال ذات مقابلة: «القرية هي عالم كامل في صورة مصغرة، للقرى اليونانية القديمة روح وحياة، إنها مليئة بالعلم واللعب والأعياد... نحن بصاجة الى العودة الى تلك الأماكن لنجد الكثير مما لا يزال أصيلا وصادقا ومهما لحياتنا».

اليونان المرثية في أفلامه تختلف عن اليونان التي نجدها في

أفلام ثيو انجيلوبولوس تندرج ضمن سينما التأمل. إن محاولته المدروسة للتخليق بعيدا عن الشكل والسرد التقليديين، ترغم المتفرج على انشغال دور المشارك في التأليف والمشارك في رحلة الشخصيات على حد سواء، إذ يتعين عليه أن يتأمل الصور والأحداث التي تتجلى على الشاشة، بالتالي يتوجب عليه أن يتوسط بين مستويات الواقع والعرض وهذه المستويات ليست مغلقة ولا منظمة كليا.

بخلاف أفلام هوليوود السائدة التي تعتمد على الحركة (Action) والزائخة بالأحداث، فإن في انجيلوبولوس لا نجد القليل من الأحداث، إنه يعتمد على التوتر الاستثنائي المتولد بين ما هو معروض في الصور الممتدة التي نشاهدها وتلك الصور الغائبة عن الشاشة.

كل ما يعتبر دراميا أو حدثا مهما في القصة يحدث خارج الشاشة: في فيلم «إعادة بناء» تقع الجريمة داخل البيت فيما الكاميرا مركزة على خارج البيت، اغتيال السجين السياسي في فيلم «أيام ٢٦» يحدث خارج الشاشة فيما الكاميرا مركزة على نافذة الزنزانة حيث يقع الاغتيال، حادثة الاغتصاب في فيلم «منظر في السديم» غير مرئية وغير مسموعة، إنما نرى النتيجة فحسب حيث تتحرك الكاميرا نحو الفتاة الصغيرة التي تحدد في يدها المخططة بالدم.

إن مثل هذه الأحداث نراها — نحن المتفرجين — بمخيلتنا فقط، وهذا نابع أيضا من تأثير انجيلوبولوس بالتراجيديا اليونانية التي كانت تخفي الكثير من مشاهد العنف خارج المسرح بحيث يتمكن الجمهور من التركيز على النتائج وليس الأفعال، والشئ نفسه ينطبق على المسرحين الصينيين واليابانيين.

يترك الأشياء / الأحداث خارج الشاشة فلا نراها ولا نسمعها، فإن انجيلوبولوس يغذي مخيلتنا وينشط أذهاننا ويرغمنا على أن تكون مشاركين بفعالية في عملية «قراءة» الصور التي تقضي أماننا، إنه يجعل أفلامه مكشوفة ومباحة أماننا لتكلمها في أذهاننا، وبذلك تختبر الموضوعات والقضايا والشخصيات والمكايات من منظور جديد، هذا يعكس الأفلام التقليدية التي تقدم لنا كما هائلا من المعلومات عن الشخصيات والأحداث بحيث نشعر، عند انتهاء الفيلم، بأننا نعرف كل شيء. الدراما، حسب المفهوم المسرحي الغربي، بالكاد توجد في أفلامه، وفي بعض المشاهد لا توجد على الإطلاق.. لا كلام، لا حركة (أو القليل من الحركة)، مثل هذه المشاهد السكونية، الصامتة، تحرك المخيلة، وتدفعنا الى التأمل والسر والتأويل.

إن انجيلوبولوس يأمل، من خلال أفلامه، أن يخلق نوعا

أفلام الآخرين حيث المواقع السياحية الجميلة والصور المتألقة والأنماط الرومانسية. إنه يقدم اليونان من منظور ويؤثر وزاوية مختلفة تماما. إنه يصور «اليونان الأخرى» تلك التي كانت مهملات مكبوتة، منبوذة ، ومجسوبة. إنها يونان الفضاءات القروية ، المساحات الصامتة ، الأصدقاء اليتيمية ، الاتصالات المقنونة ، المناظر الطبيعية الشتوية، الجوالين الهائمين، السلاجين ، المظلمين بلا خشية مسرح ولا جمهور ، الطرقات الوحيدة في الليل، القرى المأهولة المقاهي الرخيصة ، غرف الفندق المتصدع.

إنها ليست يونان للمصقات السياحية أو المواقع الأثرية. اليونان. كما تظهر في أفلام أنجيلوبولوس، هي «في مكان آخر» ، في مكان غير أثيرنا ومراكز السياحة. فضلا عن ذلك، فإن هذه «اليونان الأخرى» هي الحياة الأخرى التي يفضل كل واحد منا أن يتكسها تحت البساط، أو يجلسها أو يتجاهلها ويستهن بها.

إن أنجيلوبولوس لا يلجأ إلى الإيهام بالواقع. عندما يحقق أفلاما عن «اليونان الأخرى» فإنه يصور في «اليونان الأخرى».. في القرى النائية المعزولة والمهملات والمنسية . الموقع يصبح شريكا مساويا تقريبا للقصة والشخصيات.

منذ أول أفلامه، صمم عن أن يواجه هذه اليونان الأخرى. يقول: «لقد كان ذلك اكتشافا يونان أخرى لم أكن أعرفها. لقد التقيت مصادفة بالفضاء الداخلي الذي كان مجهولا بالنسبة لي ولأغلب أبناء جيلي.. أعني أولئك الذين ولدوا ونشأوا في المدينة، وتجاهلوا أو حتى استغفوا بهذا الواقع الآخر. لقد كان ذلك اكتشافا حقيقيا بالنسبة لي».

قبل تصوير فيلمه «المعتلون الجوالون» أمضى شهرا وهو يبحث عن المواقع النائية والتي ظلت كما هي دون أي تغيير والتي يمكن أن تتلاءم مع المراحل التاريخية المتعددة التي يقتضيها الفيلم. لقد زار تقريبا كل قرية وبلدة في اليونان، والتقط أكثر من ألفي صورة فوتوغرافية ، ثم قام برحلتين حول اليونان مع مصوره السينمائي أرفانتيس.

إن حس أنجيلوبولوس بالتاريخ يتضمن الرغبة العارمة في إعطاء مصداقية للموقع الذي يصور فيه المشهد، لقد أصر على تصوير أغلب مشاهد فيلمه «الاسكندر الأكبر» في الشتاء ، وفي قرية نائية، وقد استغرق بحثه عن هذه القرية عاما كاملا.

وإذا كانت هوليود تجترح المعجزات في محاولة إقناعنا بمصداقية المواقع حيث تحول سهول إسبانية إلى سهوب روسية مغطاة بالثلوج (كما في فيلم «دكتور زيفاجو») ، فإن أنجيلوبولوس يرفض مثل هذا التلاعب والتحليل، وينظر إلى الموقع بوصفه شخصية وحيكة.

وقدما يتعلق بفيلمه «تحديقة يوليسيس»، فقد كان أنجيلوبولوس يرغب في تصوير مشاهد سرياقو في المدينة نفسها، رغم أن الحرب كانت دائرة آنذاك. وقد سعى لمدة عامين كي يحصل على ترخيص بالتصوير هناك لكن دون جدوى، وذلك خوفا على حياته وحياته العاملين معه. وعندما سئل لماذا يجازف بالتصوير في المواقع الحقيقية رغم المخاطر والصعوبات أجاب أنجيلوبولوس:

«اعتقد أن شيئا استثنائيا ، وغير اعتيادي يحدث في الموقع ، في المكان الواقعي. وأنا لا أعني فقط القدرة على تصوير الديكور أو المنظر الطبيعي فعندما أكون في المكان الذي أعين فيه الفيلم تكون كل حواسي الخمس متاهية وفعالة. أصبح أكثر وعيا. بالتالي أشعر أنني أعيش التجارب التي أريد أن أصورها».

أفلام ثيو أنجيلوبولوس تتعامل مع التخوم والحدود والحواس: الذاتية والقومية، المعاصرة والغابرة.

وهو بشكل خاص، يبدي اهتماما عميقا بماضي وحاضر دول البلقان بوصفها أقاليم جغرافية ، ثقافية ، روحية. إنه واع، على نحو موجه، بأن الحدود كانت دائما متغيرة ومتصلة في البلقان.

«كم تخم علينا أن نعبّر حتى نصل إلى البيت؟ .. هكذا تسأله إحدى الشخصيات في فيلم «خطوة اللقلق الموجهة».

والتساؤل نفسه يتكرر في فيلمه «تحديقة يوليسيس».

إن أنجيلوبولوس يدرك بوضوح أن جميع البلدان التي تشكل البلقان تتقاسم الكثير من الماضي نفسه، وبالأخص في وقوعها تحت الهيمنة التركية لمئات من السنين.

يقول أنجيلوبولوس :

«يستحيل علينا أن نفهم لماذا، في نهاية القرن العشرين، يقتل بعضنا البعض. هل يهتم السياسيون المحترفون في أي مكان؟ العديد من الأمم، ومن بينها اليونان، تتسلق على أجساد القتل من الأبرياء.. إنني أشير إلى ذبح الألبان الراغبين في ترك وطنهم، هذا في اليونان ، من أجل مصالح سياسية معينة إنني أرغب في سياسة جديدة في العالم ذات رؤية ، وهذه لن تكون مسألة توازن اقتصادي وعسكري، بل لابد أن تكون شكلا جديدا من أشكال الاتصال بين الشعوب».

يتعرض أنجيلوبولوس في أفلامه إلى سوء استعمال السلطة، بكافة أشكالها، وما ينجم عن هذا الفعل من عنف ومعاناة. كما يتعرض إلى النظرة الأحادية، المتعصبة العدائية، الموجهة نحو الآخر، المختلف والذي يعتبر عدوا للمجرد اختلافه في المعتقد أو الموقف أو السلوك، إنه يظهر حجم المغالاة عند الآخرين التي يسببها اخفاقتنا في قبول أو محاولة فهم الآخر المختلف.

وحتى عندما يتناول أشكال الفاشية فإنه لا يلجأ إلى الأنماط المعروفة والنماذج البسيطة، ولا يلمح الأحكام المسبقة التابعة من موقف أيديولوجي ما، أنه بالأحرى يجعلنا نعي جذور وطبيعة الفاشية ، ونترك بأن هؤلاء الذين اعتنقوا الفاشية ليسوا بالضرورة مستبدين وقساة وأشرارا بالضرورة بل هم جوهرية أسرى إغواء لا يقاوم، المال، البرة العسكرية، القوة، النفوذ... مثل هذه الإغواءات كافية لأن تجذب الآلاف أو الملايين من الشباب.

من خلال أفلامه يتساءل أنجيلوبولوس : كيف يمكننا أن نؤسس مجتمعا يزدهر فيه الفرد بلا خوف ولا قمع؟ كيف يمكن تأسيس نوع مختلف من التجمع البشري؟ كيف يمكن إثابة التعارض بين الفرد والجماعة؟

السفر والحاجة إلى وطن — شخصي، سياسي ، جمالي، تاريخي، جغرافي — محور كل فيلم حققه أنجيلوبولوس.

للمرحلة امتداد في الميثولوجيا اليونانية: لنأخذ حكاية أجاممنون وبوليسيس، كلاهما يعود من الحرب بأحشا عن الوطن، عن البيت. الأول يعود من طروادة ليلقي مصرعه على يد زوجته، والثاني يقوم برحلة تدوم سنوات.

لكن الرحلة في أفلام أنجيلوبولوس لا تنتهي نهاية سعيدة. الشخصيات إما أن تظل في حالة تجوال دائم (المثليون الجوالون) أو لا تصل أبدا إلى المكان الذي تريده (رحلة إلى كيثيرا) أو أنها تعود لكنها تجد نفسها منبوذة ومرغمة على العودة إلى المنفى (رحلة إلى كيثيرا) أو تواجه الموت (مربى النحل). كل سفر هو بحث... بحث شائك مخوف بالوجع: بحث عن الوطن، عن البيت، عن الأب، عن الهوية.

«التاريخ لم يمت، إنه يأخذ غصوة فحسب». يقول أنجيلوبولوس. طوال مسيرته الفنية كان مفتونا كلياً بالتاريخ.. التاريخ اليوناني بالتحديد. وعلى الرغم من أنه يتناول أحداثا حقيقية - الاحتلال الألماني مثلا - إلا أنه في استخدامه أو تمثيله لأحداث كهذه، يتجنب أي تصوير مبسط أو تقليدي للتاريخ.. ذلك لأن أفلامه تقودنا إلى استجواب ماهية التاريخ نفسه، وماذا يعني أن تكون يونانيا أو، بالأحرى، فردا داخل أية دولة.

إنه يرغبنا على إعادة النظر في مفهوم التاريخ وذلك حين يستحضر على الشاشة التاريخ المنسي والمسكون عنه (الحرب الأهلية، مثلا). وهو في أعماله يستفيد من الحكايات الشعبية والأساطير والأحداث الواقعية، ويقدمها معا بحيث ينفصعا إلى تجاوز الأحداث نفسها لنسأل أنفسنا عن أهميتها ومعناها.

إنه ليس مؤرخا يصنع فيلما بل هو فنان يتعامل مع التاريخ انطلاقا من رؤية خاصة ومنظور مختلف. وبخلاف

المؤرخين هو لا يحاول استنباط أو تقديم نتائج أو أحكام نهائية. إنه معني أكثر بأسر شيء من الفيض المتحرك للصور تاركا تقرير للعاني للمفكرين. من خلال تقاطع التاريخ مع عناصر ثقافية أخرى، لا يسعى أنجيلوبولوس إلى تقديم التاريخ المسكوت عنه فحسب، بل يريد أيضا أن يحذر من خطورة السعي إلى استنباط استنتاجات بسيطة وساذجة من اللدى الضيق للتاريخ.

في أحد مشاهد فيلم «المثليون الجوالون» نرى مجموعة من المثليين يسهرون عبر بلسة في شمال اليونان - المشهد يستغرق عشر دقائق على الشاشة ، ومصور بقطعة مصاحبة Tracking واحدة دون قطع. في بداية المشهد نقرأ التاريخ (١٩٥٢) وعندما تصل المجموعة إلى حانة البلدة، يصبح التاريخ ١٩٢٩.. كما لو أن كل دقيقة من الزمن السينمائي تعود بهم سنة إلى الوراء.

هذا المشهد لا يشير فحسب إلى تجريبية أنجيلوبولوس مع اللغة السينمائية، بل أيضا إلى اهتمامه العميق بالتاريخ بشكل عام، والتاريخ اليوناني بشكل خاص. المرثي من خلال المصائر الفردية. التاريخ نفسه يصبح شخصية رئيسية.

إن أفلام أنجيلوبولوس ليست تاريخية، ولكنها تأملات في التاريخ.. هي بالأحرى أعمال أعمال تحرر استكشافية تتصل بتواريخ خارج نطاق ما كان مقبولا سابقا بوصفه تاريخ اليونان.

فيلم (المثليون الجوالون) كان أول معالجة سينمائية للحرب الأهلية اليونانية - التي امتدت من ١٩٤٤ إلى ١٩٥٠ - من منظور يساري، أن طريقته الفريدة في تمثيل التاريخ على الشاشة جعلت مخرجها كبيرا مثل برتولوتشي يعترف بأهميتها وجديتها، ففي إحدى مقابلاته سئل برتولوتشي عن فيلمه التاريخي (١٩٠٠) وما إذا كان يحاول أسر الكثير من التاريخ الإيطالي في القرن العشرين في فيلم واحد كما فعل أنجيلوبولوس في فيلمه «المثليون الجوالون»، أجاب برتولوتشي: «نعم لكنني - كمخرج - لست موهوبا مثله».

إن أفلام أنجيلوبولوس تقوم بمحاولة للرؤية بوضوح عبر النافذة الداكنة للتاريخ اليوناني في هذا القرن بكل صراعاته الداخلية وضغوطاته الخارجية وموروثاته، بحيث تختبر مدى تناسق الأفراد ومصائرهم مع بيئة ثقافتهم وأزمانهم.

يقسم أنجيلوبولوس أفلامه إلى ثلاثيات، هناك «الثلاثية التاريخية» التي تضم: أيام ٣٦، المثليون الجوالون، الاسكندر الأكبر... (وهي التي تركز بؤرتها على الفترة من بداية القرن إلى سنوات السبعينات). وهناك «الثلاثية الصمت» وتضم: رحلة إلى كيثيرا، مربى النحل، منظر في السديم (وهي التي تتناول الزمن الحاضر).

بينما في «خطوة اللقلق المؤجلة» و«تحديقة بوليسيس» نرى أكثر المراحل التاريخية اضطرابا وقلقا : التشوش المعاصر، الحرب، المعاناة في دول البلقان.

أفلام أنجيلوبولوس ليست وثائق تاريخية، إنما هي معالجات «قصصية» غير أنها تعكس وجهة نظره في النسيج المركب للتاريخ اليوناني. وعلى الرغم من أن أنجيلوبولوس كان يتبنى الفكر الماركسي إلا أنه يستحيل استنباط أية رسائل سياسية تعليمية منها. إنه يدمج المستويات الميتولوجية والثقافية وحتى الروحية، للتجربة اليونانية مستنطقا التاريخ والزمن خارج النجوم المألوفة للمفاهيم السردية والتقليدية لما هو تاريخي.

وأنجيلوبولوس مفتون أيضا بالأسطورة والثقافة اليونانية، وبأصداء الماضي اليوناني : الكلاسيكي، البيزنطي، وسواميا إن أسطورة بوليسيس وسفره تأنها من مكان إلى مكان وعودة أجاممنون التراجيدية إلى الوطن. هما من أكثر الموتيفات التي يستخدمها في أفلامه : سواء في تعامل الأحداث، أو اختيار أسماء الشخصيات الميتولوجية، أو في الأجزاء البصرية المستقاة من تلك الأساطير. إن أفلام أنجيلوبولوس حافلة بأصداء وشظايا من ماضي اليونان الكلاسيكي.

التاريخ والأسطورة - في هذه الأفلام - متشابكان ومجدولان بطريقة مدھشة وبارعة غير أن أنجيلوبولوس لا يقدم معاني تبسيطية أو اختزالية لعلاقتهم بالماضى الفردية أو تأثيرهما عليها.

نحن نشعر بأن للتاريخ والأسطورة حاضرا بقوة بالنسبة للأفراد الذين نتابعهم، لكن هذا الحضور يشير إلى «غياب» الصلة والقوة والتواصل التاريخي / الثقافي بين أجيال الحاضر وذلك التاريخ، يقول الناقد فاسيليس رافاليديس

«اليونان أشبه بدائرة ذات تقاطعات عديدة لكن بدون مركز».

لا يخفي أنجيلوبولوس تأثيره العميق، في تكويناته البصرية، بالثقافة البيزنطية وتقاليدھا الفنية في تصميم الايقونات. وهو يقول عن فيلمه «الاسكندر الأكبر» بأنه عمل بيزنطي أو أرثوذكسي يوناني لأنه مبني على عدة عناصر من الطقوس الدينية الأرثوذكسية، وتضم الموسيقى والشعائر والتطهير من خلال الدم، وبالطبع دور الايقونة في كل هذا.

قد يتوقع المرء أن يقرأ دراسة عن جذور أنجيلوبولوس الثقافية بدءا من المرحلة الكلاسيكية. لكن لليونان القديمة تأثيرا بعيدا على الأجيال المعاصرة، بعكس المرحلة البيزنطية ذات التأثير الأقوى، نظرا لأن هذه الامبراطورية التي دامت

أطول من أية امبراطورية في التاريخ، كانت شبكة متعددة القوميات ومتعددة الأعراق، تشمل حدودھا البلقان وتركيا وأجزاء كثيرة من الشرق الأوسط. وما جعل هذه الامبراطورية متماسكة لزمن طويل هو قوة اللغة الاغريقية، والدين الارثوذكسي، والعائلة النووية. ولأربعة قرون تقريبا من الحكم العثماني الذي أعقب سقوط القسطنطينية، عاصمة بيزنطة، في ١٤٥٣، ظلت هذه القومات الثلاثة - اللغة، العائلة، الدين - تغذي اليونانيين بالمعنى أو الغاية، والمركز والهوية.

ومع أن أفلام أنجيلوبولوس ليست أرثوذكسية أو دينية بأي معنى إصطلاحي، إلا أنه تأثر إلى حد كبير بالتقاليد الارثوذكسية في الرسم الأيقوني، وهذا ما نجده، كمثال في اللقطات «السردية» والظواهر غير المفصرة.

يقول روبرت كابلان : « في حين تؤكد الأديان الغربية على الأفكار والمآثر، تؤكد الأديان الشرقية على الجمال والسحر».

ومن هنا نلاحظ تميز مشاهد أنجيلوبولوس بالجمال والسحر انطلاقا من هذا المنظور الشرقي.

إننا نجد تماثلا بين التكوينات البصرية السينمائية في أفلام أنجيلوبولوس وتلك التكوينات التشكيلية التي يتميز بها الفن البيزنطي، حيث ينفرد التوكيد على الدرامي والحركي، وعلى الخلفية، لقاء ضوء أقوى على الأشكال المعروضة، المرئية من الأمام. وهذا ما يفعله أنجيلوبولوس عندما يمزج شخصياته في المكان.

إن اندماج التوتير الدرامي في الفن البيزنطي هو محاولة للإيحاء بالروحاني كعارض للندويي. كذلك أشكال أنجيلوبولوس التي لا تبدي اهتماما بالدرامي، وإن كان غرضه يختلف تماما عن الغرض الديني للتقليد الأرثوذكسي، حيث إنه يعمل على المستوى التأملي وليس الدرامي القائم على الحركة.

إن استخدام أنجيلوبولوس للقطات (Takes) الطويلة، التي غالبا ما تستغرق عشر دقائق تقريبا، يوحي بالعلاقة «المتواصلة» بين الفن البيزنطي والرائي: يوسع المرء أن يقف ويصدق في الايقونة بقدر ما يرغب، بهذا المعنى، الرائي هو الذي يتحكم في المدة التي تستغرقها تجربة المشاهد. بينما المنرجح في السينما محتجج في التدفق المتطرف للصور.

إن اندماج المونتاج الكلاسيكي وإيقاع السرد التقليدي، في أعمال أنجيلوبولوس، يعني أن أفلامه هي فريدة في مسح الجمهور وقتا كافيًا للتحقق من المراقبة داخل كل مشهد بقدر ما يرغب. إن اندماج الدينامية السردية يفي إلى تأسيس علاقة أكثر شخصية وتعاملية بين الفيلم والمنرجح تماما مثل تلك العلاقة بين الرائي والايقونات في الموقع الارثوذكسي.

الاهتمام بحكم وجودها الشخصي. تتفلسح على قراءات متعددة، وتثير عددا من الانفعالات. لكن من الجلي أن صانع الفيلم قد زأوج الشكل والمحتوى ليدعونا، أو حتى ليَجبرنا ، على تجاوز الصورة نفسها وتعيين معنى لها.

إنه يعالج كل صورة بشفاافية واستبصار ، مثلما يفعل الشاعر، منتقيا صوره بحرص وبعناية ، لكنه يدعينا تعبر عن نفسها بطريقتها الخاصة. في أفلامه نجد ذلك التوتر بين الصورة وقوتها الموحية بين الأساس الواقعي والتأثير الذي يتخطى الواقعية، إن التوتر بين الواقع المادي للصورة والمظهر الروحاني ، أو ذلك الذي يتخطى العالم المادي، هو الذي يساعدنا على وصف تأثير صور انجيليوبولوس على المتفرج سواء في اللقطات المفردة أو في الفيلم ككل.

قبل التحدث عن الشخصيات أو الأفكار أو القصة يرغب المتفرج في التحدث عن جمال وقوة صور انجيليوبولوس. لقد كان مخطوفا في تعاون مع واحد من أعظم المصورين في العالم، هو اليوناني جيورجوس أرفانتيثيس، الذي عمل مديرا للتصوير في كل أعمال انجيليوبولوس، منذ فيلمه الأول. وبذلك فإنهما يتقاسمان الفعل الإبداعي كثنائي يمتلك رؤية فنية مشتركة.

في حين يتألف الفيلم الأمريكي عادة من ٦٠٠ إلى الفين لقطة في فيلم لا تتعدى مدته التسعين دقيقة، فإن انجيليوبولوس يستخدم عددا أقل بكثير من اللقطات في أفلامه التي تتجاوز الساعتين.

إن محاولته المدروسة في تمديد اللقطة وفي تركها دون إغاعة أو مقاطعة تعني أنه لا يدعو المتفرج أن يتابع بانتباه ما يحدث فحسب، بل أن يكون واعيا لعملية تجلي اللحظة أو اللحظات ، كما تحدث في الزمان والمكان.

في عصر تزايد سرعة المونتاج في الأفلام والاعلانات التجارية والفيديو كليب ، فإن أفلام انجيليوبولوس ترغم المتفرج على العودة إلى نقطة الصفر ورؤية الصورة المتحركة بأعين جديدة.

يقول الناقد وولفرام شوته : «إن وسطه الشعري هو الزمن ، هذا يتيح للمتفرج أن يخلق صوره الخاصة من الصور المعروضة على الشاشة. نعم ، إنها ترغمه على فعل ذلك، بينما يظل مدركا للوسائل التقنية المستخدمة : اللقطات الطويلة، اللقطات المتعاقبة ، لقطات البان (Pan) المتهملة واللقطات (Takes) الطويلة. إنها مشاهد من رحلة عبر العالم، بنى هذه المشاهد المركبة تعرض المتفرج على القيام برحلته الداخلية الخاصة».

إن افتتان انجيليوبولوس بالكادر المفرد يعني أنه قد طور

الدين. عند البيزنطيين ، والذي يتضمن انتصار المسيح على الموت، يجد تعبيرة أساسا من خلال المظاهر البصرية والسمعية أكثر مما يجده عبر الكلمة المكتوبة المتضمنة في الانجيل والتأويل الانجيلي. التوكيد هو على البصري، العمل الفني والطقس الديني يصبح هو «النص» بالتالي ، يصبح الاحتفال بموت المسيح وبعثه أكثر أهمية من كل الطقوس الدينية. ذلك لأنه من خلال هذا «السحر» يكون الخلاص الفردي ممكنا.

سيناريوهات انجيليوبولوس ليست معدة عن أصل أدبي أو مسرحي أو أي شكل آخر، إنها نابعة من الرؤى الذاتية الخالصة. إن تعارض انجيليوبولوس مع السرد الهوليودي الكلاسيكي لا يمكن في طريقة صنع الفيلم فحسب ، بل أيضا في كتابة السيناريو والتي تختلف كلياً عن شكل وبنية وأعراف السيناريو التقليدي. إنه بالأحرى، مثل العديد من المخرجين الأوروبيين - ومن ضمنهم إنجمار بيرجمان - يسرد ببساطة قصته مضيفا إليها الحوار. إنه لا يقدم السيناريو بوصفه تدوينا لما يظهر على الشاشة وإنما كعمل قائم بذاته والذي يمكن تذوقه لتضمنياته الثقافية والسياسية والفكرية. يقول انجيليوبولوس

«السيناريو يعمل كمحفز أو محرض لكي تطفو الأشياء على السطح».

إن معدل صفحات أي سيناريو في هوليوود يقارب ١٢٠ صفحة على افتراض أن الصفحة تعادل تقريبا الدقيقة الواحدة من الزمن السينمائي. السيناريو الأصلي الذي كتبه انجيليوبولوس لفيلم «تحديقة يوليسيس» على سبيل المثال ، يبلغ ٦٩ صفحة علما بأن مدة الفيلم حوالي ثلاث ساعات ، مع ملاحظة أن عددا من المشاهد الواردة في السيناريو لم تصور. وعند انجيليوبولوس الصفحة لا تعادل الدقيقة الواحدة بل أربع أو خمس دقائق تقريبا.

أفلام انجيليوبولوس لا تلازم بالني السردية التقليدية . انها تتعارض مع المفاهيم السائدة والتوجهات الراجحة والأشكال المهيمنة في السينما التجارية التقليدية : انتاجا وكتابة وتقنية

انجيليوبولوس يساهم في «إعادة ابتكار» السينما مع كل فيلم يحققه، ذلك لأنه يهري في السينما وسطا جماليا وثقافيا معا. أفلامه تثير أسئلة سينمائية جوهرية وفعالة، بدءا من هذا السؤال ما هي الصورة؟ وما الذي تعنيه الصورة أو تقترحه

أحدى سمات ، لنقل فضائل انجيليوبولوس أنه لا يفسر ولا يعض.

الصورة هي ببساطة ، موجودة هناك تأسر وتثير

شكلا من السرد السينمائي يعتمد على اللقطات الطويلة المتواصلة دون انقطاع، والمستمرة لعدة دقائق، والتي غالبا ما تتضمن لقطات مصاحبة (Tracking) طويلة. إن الصورة المتواصلة تتيح لنا حرية اختبار أو اكتشاف واقعية الصورة فيما هي تتجلى تدريجيا في زمن حقيقي وبالمعد الأدنى من حركة الكاميرا.

لكن ينبغي علينا أن نعاين استغراق انجيلبولوس به الصورة المتواصلة، على مستوى آخر فإمكان المرء أن ينظر إلى أفلامه على أنها «صامتة».. فهي تحتوي على القليل من الحوار. النتيجة هي أن لدينا لقطات مريرة في حين يتوجب علينا أن نركز على الصورة كلها، أيضا هناك غالبا مقطوعات موسيقية قوية لكي نستجيب إليها في تناغم مع الصورة التي أمامنا.

ونحن أيضا نشعر، على نحو عارم، بمتعة تمنحها لنا اللقطة نفسها، والتي تتيح لنا أن نحقق ليس داخل الصورة فحسب بل «من خلالها» أيضا.

إن انجيلبولوس في اعتماده على الصورة المتواصلة يمضي في الاتجاه العاكس لسينما ايزنشتاين وفيرتوف في تأكيدهما على المونتاج وفي الاتجاه المضاد للصور المنشطة والواقعات السريعة التي تركزها الاعلانات التلفزيونية والفيديو كليب، وأفلام هوليود. إن أفلام انجيلبولوس تعمل ضد كل هذا، سواء في الإيقاع أو في مقاومة المنشطة.

أعمال انجيلبولوس مضادة للسرد المتمركز على الحوار والذي تعتمد التقاليد الأمريكية وغيرها في القص السينمائي، الأفلام التقليدية، حتى تلك التي تعتمد على الحركة (action)، تعمل كثيرا على الحوار، بينما أفلام انجيلبولوس تعتني بالصورة قبل كل شيء.

وعندما يلجأ إلى الحوار، فإن الحوار لا يفسر شيئا، وبدلا منه يحل الصمت في أغلب الأحيان. إن انجيلبولوس يستخدم الصمت، في كل أفلامه، لياسر اللحظات ذات الكثافة العالية، الحافلة بالغموض أو الفرح أو الحزن أو الرغبة، والتي لا يمكن التعبير عنها باللغة المنطوقة، ويصعب تفسيرها في كلمات. إن جزءا مما يوحى به من خلال مثل هذه المشاهد هو أن الكلام يمكن أن يأخذنا بعيدا، وبالتالي فإننا أمام لغة غير شفعية تتمثل في الأصوات والموسيقى، الإيماءات التحديقيات إنها اللغة البصرية.

لدى انجيلبولوس مفهومه وتصوره الخاص للشخصية، إنه يتخطى مفاهيم السيكلوجيا، والتي هي أساس الكثير من التجربة الغربية في هذا القرن. إن حاجة هوليود إلى «شخصية» قوية تتصل، هذه الحاجة، يشكل مباشر بدعوة أرسطو إلى ضرورة وجود دافع واضح، وتصوير قائم على

السبب والنتيجة الصراع الداخلي المتمحور على تعارضات ونزاعات معينة والتي يجب مجابهاؤها وحلها.

من جهة أخرى، هناك مساهمة فرويد في الحفريات الواعية واللاواعية داخل الشخصية. هكذا، فإن هذه المنظورات الموجهة داخليا هي التي شكلت الثقافات الغربية فيما يتصل بنظرتها ومفهومها للشخصية.

إن تصوير انجيلبولوس للشخصيات بتعارض مع قرون من رسم الشخصية في الغرب.. ففي أعماله لا نجد حوارات محملة للذات بوغي ممتحنة الدوافع والقيم، ولا بواعث «فرويدية»، إنه يعرض الشخصية من «الخارج» ويرغمنا على أن نبحث وندرس ونعاين احتمالات أخرى تشكل الهوية الشخصية الفردية، غير تلك التي عرضت بجاهزية أكثر في الماضي. وكما يلاحظ الناقد اليوناني نيكوس كولوفوس «الشخصيات هي علامات إنسانية وليست أشكالا سيكلوجية».

في أفلام انجيلبولوس يصعب التوصل إلى معرفة أية شخصية على المستوى الشخصي. إننا نشعر بأنها ذوات وعلامات بنفس الدرجة. ونحن نبقي خارج مشاعرنا الدفينة وأفكارها العميقة ودوافعها السيكلوجية.

بإزاحة الدوافع السيكلوجية، لا يتيح لنا انجيلبولوس أن نعرف للشخصية بأية وسيلة مألوفة ومعتمدة والتي بها عادة نتوصل إلى معرفة الشخصيات السينمائية إننا نراقب الشخصية فحسب، نرى أفعالها، لكننا لا نسمعها تعبر عن أفكارها ومشاعر ومبرراتها ودوافعها، إننا لا نعرف كيف تشعر أو قيم تفكر. مع ذلك فإننا نبدأ في «الاحساس» عبر تراكم التفاصيل واللقطات واللحظات، بمدى الضغوطات والكوابيح والأعباء الرازحة على كامل الشخصية. وانجيلبولوس يفعل ذلك ليتحاشى النزوع الميلودرامي أو الوجداني.

في عالم انجيلبولوس، ليس واضحا ما إذا كانت الشخصيات هي في مركز أو محيط «الفعل» النامي كمثل، إلكترا في «المثمنون الجوالون» تتبني كشخصية رئيسية في الفرقة لكنها غالبا ما تقف في الخلفية فيما الأحداث تتجلى في مقدمة الكادر.

إن، أن تكون الشخصية رئيسية قد يعني في أحوال كثيرة أن تكون ببساطة شاهدة على ما يحدث أكثر مما هي محركة أصلية أو ناشطة رئيسية.

في أفلام انجيلبولوس نجد أصداء من أعماله السابقة، سواء في الشخصيات والمواقع والأحداث والقيمات والحالات أو الحوارات.. كما في أعمال فولكنر وماركيز، حيث كل عمل يجد

مرجعه وإحالاته وإشاراته الضمنية في أعمال سابقة.

في أفلامه نلاحظ وجود روابط . كل فيلم يحمل أصداء فيلم سابق . والشخصيات والأسماء تتكرر من فيلم إلى آخر :

شخصيات فيلم «المثلون الجوالون» يظهرون مرة أخرى في فيلم «منظر في السديم» ، أكبر سنا لكنهم لا يزالون في حالة تجوال . اسم «الكسندر» يتكرر في أكثر من فيلم . فيلم «تحديقة يوليوسيس» يبدأ بقطات من فيلم «خطوة القلق المولجة» / الشخصية الرئيسية في فيلم «رحلة إلى كيثراء» مخرج سينمائي يدعى الكسندر وشقيقته «فولا» (الاسمان يتكرران أيضا في فيلم «منظر في السديم»).

إن الأشكال والأسماء والتميمات المتكرر حدوثها ضمن أعمال انجيلوبولوس تسعى إلى فعل ما يفعله الفن دائما . تجاوز التاريخ نفسه لاقتراح صلات ، أصداء ، علاقات .

للموسيقى أهمية كبرى في أعمال انجيلوبولوس الأفراد يعبرون عن أنفسهم ليس من خلال الحوار بل عبر الأغنية والرقص . وكما أن الدراما اليونانية القديمة . في المجالين التراجيدي والكوميدي ، كانت تبدأ بالأغنية والرقص ، فإن فيلم «إعادة بناء» ، مثلا يبدأ وينتهي بلحن شعبي جبلي .

«المثلون الجوالون» يبدأ وينتهي بغازف أكورديون ، في حين تنشب أغلب الصراعات والتعارضات «السياسية» ، ضمن الساعات الأربع (مدة الفيلم) من خلال الأغاني المتعارضة .

في «رحلة إلى كيثراء» ، حين يعود الشيوعي العجوز من منفاه في روسيا ، بعد ثلاثين عاما ، إلى قريته في مقدونيا ، فإنه يؤدي رقصة شعبية على قبر صديقه المناضل ويرد أغنية شعبية تقليدية (الأغنية تصبح موتيفا طوال بقية الفيلم) . الموت هنا منظور ليس كمحنة فحسب بل كاعتناق بهيج للروح من الجسد . إنها لحظة احتفال . في نهاية الفيلم ، عندما تنفيه السلطات مرة أخرى ، ويشعر بأنه مخذول من ثقافته وأصدقائه القدامى ، يبدأ في ترديد الأغنية ذاتها مرة أخرى . الأغنية هنا توحى ، على نحو توكمي ، بأن النقي هو أيضا نقي عن الثقافة الشعبية وعن الماضي من قبل القرويين المعاصرين الذين يلهثون وراء الثراء السريع ببيع أراضيهم إلى المستثمرين .

إيليني كاريندرو ألقت موسيقى كل أفلام انجيلوبولوس بدءا من «رحلة إلى كيثراء» . موسيقاها لا تبدو يونانية ، وليست متجذرة في أي تقليد موسيقي قومي مع أننا نشعر بأنها أوروبية .

إيليني قد أكدت بأنها - ويتوجبه من انجيلوبولوس - قد قادت أن تبدو موسيقاها فولكلورية ، يونانية ، أو حتى شعبية . والطابع الكلاسيكي لم يكن ملائما ، ما يبدو مهما

بشأن مقطوعات إيليني ، إنها توحد الفيلم صورة وصوتا ، وتربط صور اليونان - البلقان التي نراها بشيء أكبر ، شيء وراء المكان والزمان ، إن موسيقى إيليني تساعد على خلق مستوى «روحاني» للصورة . إنها موسيقى المكان الداخلي بالإضافة إلى المناظر الطبيعية .

في فيلمه «الاسكندر الأكبر» نجد تضمينا لأحدى قصائد الشاعر اليوناني جورج سيفيريس الحائز على جائزة نوبل ، والذي يقول فيها : «صحوت وبين يدي رأس رخامي يهرق مرققي ولا أعرف أين أضعه» .

مع مثل هذا التاريخ الطويل والمتنوع والتراث المتنوع والمتعدد الأشكال من القصة والأغنية والدراما والموسيقى والشعر والعمارة والدين . كيف يمكن للمرء أن يستفيد من ذلك الموروث ويشعر به .

تقول القصيدة :

صحوت وبين يدي رأس رخامي

يرهمق مرققي ولا أعرف أين أضعه ،

كان يتحدثر نحو الحلم لحظة خروجي من الحلم
وهكذا تتحد حياتي بحياته حتى يصعب الفصل

بينهما .

انظر إلى العينين .. ليسا مفتوحتين ولا مغمضتين

أُغمدت إلى الفم الذي يحاول جاهدا أن يتكلم

أمسك الحذين اللذين انتقلا وراء البشرة

لم تعد لدي القوة

يذاي تخفتان وتعودان إلي مشوهتين .

لقد أثبت انجيلوبولوس بأن روح فيلمه تعكس تماما روح هذه القصيدة . وكما يقول سيفيريس ، «اليونان الحديثة محاطة بأشياء وأجزاء وأصداء الماضي . لكن ماذا نفعل بها ؟ أي دلالة نضفيها عليها؟

علينا أن نلاحظ بأن سيفيريس وانجيلوبولوس هما يوحيان بأن هذا السؤال لم ينشأ في واقع اليقظة وإنما في الحلم ، وأن نتيجة هذا الواقع الماورائي هو اتصال الوعي الماضي والحاضر على نحو لا يمكن قصصهما .

لقد تأثر انجيلوبولوس بالعديد من السينمائيين في أرجاء العالم . يقول : «إنني أسأل التقنيات من كل الأفلام التي شاهدها . مازلت أحب كثيرا أفلام مورنو ، ميزوجوشي ، أنتونيوني .. ومؤخرا فيلم تاركوفسكي Stalker وفيلم جودار «كل إنسان لنفسه» . لكنني تأثرت بشكل خاص وعميق بأورسون ويلز فيما يتصل بتصميم المشاهد وعمق المجال البؤري ، وميزوجوشي فيما يتصل

بمفهومه للزمان والمكان خارج الشاشة».

يقول ميشيل سيمنت : «ينتمي أنجيلوبولوس الى جيل لم تعد السينما، بالنسبة إليه بريئة».

إن سينمائه تنطلق من ذلك الارث الجمالي الذي تركته اجيال سابقة. لقد تأثر بالملوحة الجديدة الفرنسية في نظرته الجادة الى السينما وفي دعوتها الى حرية التجريب مع اللغة السينمائية واستخدام الفيلم كأداة تعبير عن الرؤية الذاتية وصياغة وجهات نظر سياسية - اجتماعية ، كذلك تأثر بسينما جان رينوار وروبير بريسون التي كانت تستكشف «واقعية الصورة» وتؤكد على الصورة المتواصلة بدلا من المونتاج السريع (المفاجيء) الذي يشظي العالم. كما تأثر بسينما جون فورد في تركيزه على علاقة الفرد بما يحيط به من مناظر شاسعة غير مأهولة.

الأفلام

إعادة بناء ١٩٧٠

الفيلم الاول لأنجيلوبولوس يقدم نظرة عامة تهديدية لما سوف يعرضه في أفلامه اللاحقة مع ذلك فإنه يحتفظ بخاصيته المستقلة ليس فقط بسبب التصوير الجوي - بالأسود والأبيض - لكن أيضا لأنه فيلمه الوحيد الذي تحتل فيه المرأة بؤرة المرد.

في هذا الفيلم، الذي هو عبارة عن معالجة عصرية لأسطورة أجاممنون ومقتله على يد زوجته كليتمسترا، نرى أيليني وهي تقتل زوجها العائد من الخارج. ومن خلال إعادة البناء التي يقوم بها أنجيلوبولوس، يقدم الفيلم رؤية عن «موت» الضخم للقرى اليونانية خلال النصف الأول من القرن العشرين.

الفيلم مستمد من قصة واقعية نشرتها الجرائد عن امرأة قروية قتلت زوجها ، بالتعاون مع عشيقها، لدى عودته من ألمانيا حيث كان يعمل ظاهريا، يتحدث الفيلم عن قصة جريمة ، لكن من خلال هذه القصة يستحضر أنجيلوبولوس عالما كاملا يتصل ببحيرة القرية اليونانية المنهارة، موطئا عناصر الميثولوجيا وتقاليد الثقافة الشعبية في افتتاحية الفيلم نسمع صوت الراوي (أنجيلوبولوس نفسه) وهو يقدم إحصائية عن تناقص سكان القرية من ١٢٥٠ في العام ١٩٢٩ الى ٨٥ في العام ١٩٦٥

إن الفيلم هنا يدمج معا عناصر الدراما والتراجيديا والوثائقية والأسطورة والأغاني الشعبية . لكن الفيلم في بنائه وموضوعه هو، كما يوحي عنوانه ، عبارة عن سلسلة من اعادات البناء، قضائيا، مع وصول الشرطة للحلية الى القرية

واعادة تمثيل الجريمة كجزء من التحقيق. وصحفا : مع تهاقت رجال الاعلام بحثا عن حدث ساخن للصحف والتلفزيون.

الفيلم يقتضي من المتفرج انتباهها وتركيزا مكثفا نظرا لاختلاط وتشابك الانتقالات بين الأحداث «الواقعية» وتلك المعاد بناؤها ، كما أن الفيلم لا يتبع نظاما كرونولوجيا (أي عبر التسلسل الزمني).

الفيلم يتخطى الجريمة المحلية الى جرائم أعمق يتخطى الحالات الفردية الى أوضاع قرية يونانية تحضر ومن ثم الى المجتمع اليوناني نفسه، وإلى التاريخ الحديث أيضا، وإلى تلك التي تمضي أمام أي خلف التاريخ : الأسطورة .

منذ فيلمه الأول أراد أنجيلوبولوس أن يرغم الجمهور على التعامل مع «اليونان الأخرى» المهمة والمنسية ، والتي لم تشهد أي تطور أو انتعاش سياحي أو ارتفاع في مستوى المعيشة . «ساعدني ، أنا ضائعة».. هكذا تصرخ أيليني في أخيها ما إن تعترف بجريمتها قبل نهاية الفيلم، إنها الصرخة التي تخاطب ثقافة محلية بشأن «اليونان الأخرى».

أنجيلوبولوس يحافظ على وحدة المكان ، وإعادة بناءه للأحداث تقضي الى تقويض الزمن، المكان معروف، والحدث بسيط وميثولوجي ، لكن ما هو مركب هو التقديم وإعادة التقديم. إن أنجيلوبولوس لا يوظف تقاليد السرد السينمائي، وإنما يطالب المتفرج بمشاركة فعالة أكثر في عملية المشاهدة والربط. انه يريد من المتفرج أن يفكر في صحة أو شرعية أي إعادة بناء للواقع.. وللسينما ذاتها . إن اندماج الوحدة في الزمن يعكس ببساطة انهيار القرية ومن ثم الثقافة اليونانية نفسها.

من أين جاءت فكرة الفيلم؟

يقول أنجيلوبولوس بأنه قرأ في جريدة ما عن جريمة قتل وقعت في إحدى القرى الواقعة في جزيرة كورفو. وقد اهتم بالخبر وذهب الى الجزيرة للاحاطة أكثر بجوانب القضية امرأة قروية خفقت زوجها وبفنته في حديقة المنزل ثم زرعت فوقه البصل.. حادثة زرع البصل هي التي تركت في نفس أنجيلوبولوس أثرا قويا جدا وجعلته - على حد قوله - يختار هذه القصة لأول أفلامه

من هذه القصة انطلق ليقوم برحلة اكتشاف لليونان الأخرى التي لم يعرفها ولم يرها ، إرثاد الجزيرة، وتابع محاكمة المرأة، ثم انتقل الى القرى الجبلية في الشمال المصادية لألبانيا . لقد اختار أن يذهب الى هناك بسبب استحالة تحقيق فيلم عن القصة في المواقع الحقيقية التي شهدت الجريمة، والتي تحاول أن تنسى الحادثة وتكره أي تظلم من الخارج. وبعد أن تجول في مختلف أماكن تلك المنطقة على الرغم من

وعورة الطرق، استقر أخيرا على قويتين صور فيهما فيلمه.

لتمثيل دور المرأة اختار انجيلوبولوس امرأة يونانية لم تعارس التمثيل من قبل. والملاحظ أنه، في كل أفلامه، يدمج ممثلين محترفين مع أشخاص لم يسبق لهم التمثيل، ويعمل اختياره لغیر المحترفين بقوله: «إن أغلب الممثلين اليونانيين تعرضوا، بطريقة أو بأخرى، للافساد. يعتقدون بأنهم لا يمتثلون إذا لم يكن أدائهم مملودراميا».

في تلك القرى النائية، المعزولة، صور انجيلوبولوس فيلمه في ٢٧ يوما مع خمسة فنيين فقط، وهي مجموعة صغيرة جدا لفريق يعمل في فيلم طويل. وباختياره تلك المواقع النائية، أراد انجيلوبولوس أن يصور «اليونان الأخرى» في «اليونان الأخرى» نفسها، دون أي تلاعب أو تحايل ويحيث يصبح الموقع شريكا متساويا مع القصة والشخصيات.

بؤرة الفيلم تتركز على المرأة، الزوجة، الأم، العشيق، وأخيرا القاتلة. واختيار المرأة كبؤرة راجع إلى أن النساء من اللواتي يقين في تلك القرى المحتضرة. لكن ما نراه يثير لدينا الارتباك والقلق، ففي غياب السرد التقليدي، والدافع السيكولوجي للشخصية، نظل نراقب هذه المرأة الصامتة دون أن نتوصل إلى معرفتها بالطريقة التي اعتدنا عليها في معرفة الشخصيات السينمائية.

نحن نرى أفعالها لكننا لا نسمعها وهي توضع أو تترك أو تفسر أفعالها. بالتالي نحن لا نعرف كيف تشعر أو فيم تفكر. مع ذلك نحن نبدأ من خلال تراكم اللحظات والتفاصيل واللقطات في ادراك مدى الثقل المستبد، القمعي في هذا المجتمع الذكوري الذي تعيش فيه: إنها تخدم الرجال، تتعرض للتحقيق والاستجواب من قبل رجال الشرطة ورجال الاعلام، وفي رحلتها القصيرة إلى المدينة يتعين عليها أن تظل وحيدة في الغرفة بينما عشيقها يتجول في مدينة تعج بالرجال من رواد المقاهي والحانات ومن الجنود ومن المستكفين في الشوارع.

انجيلوبولوس يتحاشى بحرص وحذر الميلودراما التي يمكن أن تنشأ لو عبرت ايليني عن نفسها كليا أو ألقت مولودراما «تراجيديا» على طريقة الدراما اليونانية القديمة. إن صمتها هو الذي يعبر عن مشاعرها بشكل قوي.

هذا الفيلم كان إعلانا عن ميلاد مخرج جديد جدير بالاهتمام. وقد حاز على عدد من جوائز مهرجان الفيلم اليوناني في ١٩٧٠ كأفضل فيلم ومخرج ومصور ومفemme .. إضافة إلى جائزة جورج سادول كأفضل فيلم عرض في فرنسا في العام ١٩٧١.

أفلام ٣٦ (١٩٧٢)

ثاني أفلام انجيلوبولوس، أنه دراسة عن التاريخ اليوناني قبل ديكتاتورية الجنرال ميتاكساس بفترة قصيرة. الفيلم يوحي بأن وراء وصول الديكتاتور إلى الحكم، وجود قوى فاسدة داخل الحكومة.

القصة تتعلق بسجين سياسي يتخذ من سياسي زائر رهينة مقابل إطلاق سراحه. إدارة السجن وأعضاء الحكومة المحافظة لا يعرفون كيف يتعاملون مع هذه الازمة إلا بإطلاق رصاصه ترديه قتيلا.

الفيلم يؤكد على الصمت بين الأحداث، ويهجو رجال السياسة بحس بصري ودعاية ساخرة، ويظهر مدى ضعف وفساد الحكومة، إذ توشك افعال شخص واحد أن يطيح بها. وهذه الحكومة عاجزة وغير مؤهلة إلى حد أنها لا تستطيع أن تحل المشكلة إلا من خلال ارتكاب الجريمة (بإرسال قاتل يقضي على السجن داخل زنزانه).

في هذا الفيلم يطرح انجيلوبولوس موضوعا حساسا وشائكا (لا يرغب الكثيرون من اليونانيين في طرحه ومناقشته) يتصل بالهوية اليونانية .. الجماعية والفردية: ماذا يعني أن تكون يونانيا، بالأخص بعد خمسة قرون تقريبا من الاحتلال الأجنبي (العثماني)؟ من نحن؟ مزيج من السلالات واللغات والعادات المخلطة وتقوم متغيرة باستمرار. هل هناك يوناني قح؟ لننذكر أن اليونان القديمة لم تكن أبدا دولة موحدة.

انجيلوبولوس يجرّد فيلمه من التورات العالية واللحظات الدرامية والإقاععات السريعة في تناول الحدث التاريخي، أو في تصوير وضع الرهينة داخل السجن، أو مقتل السجن. إننا حتى لا نشهد كيفية أسر الرهينة، إذ يقع هذا الحدث قبل أن يبدأ الفيلم. إن افتقاد «الحركة» (action) في الفيلم يعكس افتقاد الحركة والاتجاه ضمن الحكومة اليونانية آنذاك.

المملون الجوالون (١٩٧٥)

في أسيه باردة من شهر سبتمبر ١٩٧٥، وضمن عروض مهرجان الافلام اليونانية في نيسالونيكس، ثاني أكبر المدن اليونانية، كانت الصالة الفاصلة بالجمهور تعرض ثالث أفلام انجيلوبولوس «المملون الجوالون»، الذي هو عبارة عن رحلة ملحمية، تستغرق ثلاث ساعات وأربعين دقيقة، في التاريخ اليوناني من ١٩٣٩ وحتى بداية ١٩٥٢ مروراً بالحرب العالمية الثانية والحرب الأهلية .. مقتليا تجوال فرقة مسرحية صغيرة عبر قرى وأرياف اليونان.

لم تكن هناك شخصية رئيسية في هذا الفيلم المصور بمرمته تقريبا في لقطات (takes) طويلة كل منها تدوم عدة

دقائق إضافة إلى أن أغلب مشاهد الفيلم مصورة شتاء في شمال اليونان بإضاءة باهتة واللوان هي ألوان الفجر أو الغسق.

وسرعان ما أدرك الحضور بأنهم أمام فيلم لم يسبق لهم أن شاهدوا مثله، لا شكلا ولا مضمونا، فيلم يتعارض تماما مع كل المعايير والتقاليد السينمائية المألوفة والسائدة. وكانت الاستجابة - بعد انتهاء الفيلم - فورية وغفوية، فقد وقف الحضور مصنفين لعشر دقائق تقريبا متحفين بالفيلم في حماس لم يسبق له مثيل. وحاز الفيلم على عدد من جوائز هذا المهرجان المحلي كأفضل فيلم ومخرج وسيناريو وممثل وممثلة. كذلك حاز فيما بعد على جائزة النقاد العالميين ومهرجان كان، وجائزة النقاد الايطاليين كأفضل فيلم في العالم عرض في السبعينات، وجائزة النقاد العالميين كواحد من أفضل الأفلام في تاريخ السينما... إلى جانب عدد من الجوائز الدولية في لندن وبرلين والبرتغال واليابان وغيرها.

هذا الفيلم هو من أكثر الأفلام اليونانية طموحا، وأكثرها تجريبية وأعلاها تكلفة رغم أن ميزانية الفيلم تعادل ما تصرفه هوليوود على إعلانات فيلم متواضع المستوى في السبعينات.

حقق أنجيلوبولوس الفيلم في فترة الحكم العسكري الديكتاتوري الذي استمر من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٥.. في الواقع يعود الفضل في انجاز الفيلم إلى هذه الديكتاتورية بالذات التي لولاها لما اضطر أنجيلوبولوس والعديد من المخرجين الشباب في الستينات إلى إعادة النظر في التاريخ والثقافة اليونانية.

قال أنجيلوبولوس «أنا وغيري من المخرجين بحثنا في جذور الحكم العسكري من خلال التاريخ والمواقف والتحول الاجتماعي والسياسي. بطريقة ما، الديكتاتورية كانت مصدر إلهامي، لولا وجودها كنت ربما أنجزت أفلاما مختلفة تماما. هكذا كان الأمر أيضا مع العديد من الأفلام الجديدة التي أنتجت في أمريكا اثناة سنوات المكارية».

في الحقيقة لم يكن سهلا أن يصور هذا الفيلم السياسي في عهد الديكتاتورية، ويشرح أنجيلوبولوس قائلا: تمكنت من اقناع المنتج قائلا بأن تحقيق هذا الفيلم وسيلة للبقاء في تلك الأوقات البرهيبية. حصلنا على الترخيص وبدأنا التصوير في فبراير ١٩٧٤. لا أحد كان يعرف بالضبط ما كنا نفعل لا المنتج نفسه ولا الممثلون. لم يطلع أحد على السيناريو، ولم أشأن يعرف الآخرون محتوى العمل حتى لا يتم تناقل الكلام عن الفيلم فيفضي هذا إلى منعه. كنت أسلم الممثلين النص يوما بعد يوم فيما تصور».

هذا الفيلم لا يلتزم بتسلسل زمني معين، أنه يتنقل من ديكتاتورية ميتاكساس إلى الغزو الإيطالي لليون ثم إلى الاحتلال

النازي وانتصار الحلفاء والقوى الشيوعية، أنه يقوم مرحلة عبر الزمن في «اليونان الأخرى».. تاريخيا وثقافيا ورغم أن الفيلم يتناول التاريخ اليوناني في السنوات الزاخرة بالعنف والقلق والمعاناة المريرة والاضطرابات الصاخبة، إلا أنه يتجنب المؤثرات الدرامية المصارخة (شحن المشاهد بالدم والصراخ والمواظع الحماسية والانفعالات الميلودرامية واللقطات القريبة المؤثرة والانقثال المفاجيء من حدث إلى آخر).

على العكس من ذلك تماما، يستخدم أنجيلوبولوس اللقطات الطويلة ويركز على الصمت والجمال الغائر ويؤكد على التأمل البصري. المشاهد البصرية والصامته الطويلة تتقاطع مع مونولوجات يلقيها أفراد الفرقة أمام الكاميرا مباشرة. في هذه اللحظات الوجيزة تنفتح الشخصيات، تعترف بنا تخاطبنا وتصل حياتها بحياتنا. إن أنجيلوبولوس يقرب من مفهوم اسخيلوس للشخصية أكثر من مفهوم سوفوكليس أو يوريبيديس اللذين يؤكدان على كشف الصراع الداخلي والدافع السيكولوجي. «أورستيا» اسخيلوس - كمثل - لا تتبع في تناميها السياق المنطقي أو حتى الدرامي، والشخصيات هي رموز عامة أكثر من كونها أفرادا لهم حيواتها الداخلية الخاصة، عند أنجيلوبولوس أيضا نحن لا نعرف شيئا عن «ذاتية» شخصياته، إننا نقف خارج مشاعرهم ودوافعهم وأفكارها الداخلية.

الفيلم يبدأ وينتهي باللقطة ذاتها: الفرقة تنتظر أمام محطة قطار لكي تؤدي المسرحية في بلدة أخرى. وهذا لا يعني ضمنا بأن التاريخ يعيد نفسه حرفيا، ذلك لأن المشاهد تعرض مراحل زمنية مختلفة، وأفراد الفرقة يختلفون في السن، أنهم عاجزون عن إراقة الماضي، وعن تغيير المسرحية أو تغيير طريقتهم ورؤيتهم. إنهم يستمرون في تقديم العرض، حاملين حقايقهم البالية، منتقلين من قرية إلى أخرى ومن بلدة إلى أخرى.

المسرحية التي تقدمها الفرقة طوال الفيلم، هي «عاشق الراعية» وهي مسرحية ميلودرامية، رومانسية، غنائية كتبها سيبروس بريسيدس في ١٨٩٤، وأصبحت من أكثر الميلودرامات شعبية، كما أنها تحولت في ١٩١٤ إلى أول فيلم يوناني، في أحد المشاهد، وأثناء تأدية الممثلين للعرض المسرحي، يدخل الممثل أوربست خشبة المسرح ويطلق الرصاص - من مسدس حقيقي - على أمه كليتمسترا وعشيقتها أوجيستوس ويترديهما قتل. بدلا من سماع صيحات الرعب من الجمهور القروي نسمع فجأة تصفيقا حادا واستحسانا حماسيا للمشاهد، حيث يعتقد الجمهور بأن المشهد تمثيلي. إن زمن الجريمة هو زمن الاحتلال النازي وأوربست كان قد انضم إلى مقاتلي الحزب الشيوعي

بينما انحاز عنه أوجيستوس الى القوى المضادة للديمقراطية والى النازية.

انجيلوبولوس هنا يضرب العلاقة بين المسرح والواقع وبين التاريخ والأسطورة، أفلامه تتلاعب باستمرار بمفاهيم المسرح، العرض، إعادة البناء حضور الجمهور أو الكورس.

الموسيقى موظفة لتحديد وتوحيد (وأحيانا لتقسيم) المجموعات المعروضة. الأغنية حاضرة بكل أنواعها وأشكالها ومصادرها المختلفة. المنولوجات وسيلة تغريب وإبعاد للجمهور عن القصة وفي الوقت ذاته تسمح له بتكوين رؤية أخرى عن هذه الشخصيات .

أفلام انجيلوبولوس تؤكد على اللحظات الواقعة بين الكلام والحركة لتصبح سينما الفضساء والايماء والوقائع الدائرة خارج الشاشة .

في أحد المشاهد، يدور الحدث فجرا في بحيرة واقعة في شمال اليونان سنة ١٩٢٩. الوقت شتاء. السكون والكآبة يخيمان على الموقع. ثمة قارب يحصل رجلا مقيدين. انهم أسرى، في سكون يصل القارب الى الشاطيء، والشرطة تدفع سجناء آخرين نحو القارب، من بينهم صديق أوريست الذي وشى به عمه (والثلاثة أعضاء في الفرقة ذاتها). القارب يبحر فيما يقف أوريست واليكتر والشاعر قبالة البحيرة الرمادية مراقبين في سكون. لا حركة، لا موسيقى، لا صوت فيما عدا الخرخرة الناعمة لحرك القارب.

ثمة جمال فاطر يتصل بالمشهد. إننا نخترت قمامة المنظر النشوي والصفاء المترشح معا، هذا المنظر يصبح «مسرحا» لما هو غير مسرحي. قارب مليء برجال صامتين، يلتقط آخرين ويمضي في صمت مع ذلك نشعر بأن لهذه اللحظة تأثيرا عاطفيا كبيرا ودلالة سياسية.

انجيلوبولوس يستخدم الانهار والبحيرات كوسيلة عزل أو انفصال وايضا «تعميده» وتجديد روحاني. الصمت يهيمن هنا كما في أغلب مشاهد الفيلم. لا احاديث انفعالية ومشوبة كما في التراجيديات القديمة، ولا وثوق في النزال اللفظي والحوار كما في الأفلام التقليدية. فقط صوت الريح أحيانا ثم الصمت.

الصيادون (١٩٧٧)

هذا الفيلم – الحائز على جائزة أفضل فيلم في مهرجان شيكاغو، إضافة الى جائزة النقاد اليونانيين – يوفّر حالة جديرة بالدراسة عن مدى انعكاس الطقوس الدينية عند البيزنطيين في أعمال انجيلوبولوس . في هذا الفيلم، الذي يدور في السبعينات، يتعين على مجموعة من الصيادين اتخاذ قرار حاسم بشأن جثة أحد رجال المقاومة، الذي يبدو أنه قتل في

١٩٤٩ (إبان الحرب الأهلية) لكن جثته مصانة على نحو خارق وإعجازي بحيث يبدو كما لو إنه مات منذ فترة قريبة. الفيلم يصبح نقدا للصيادين الذين يمثلون شريحة نموذجية ليونان السبعينات والذين يعجزون عن اتخاذ قرار بشأن ما يمكن أن يفعلوه بالجثة.

إذا أخذنا التقليد البيزنطي بعين الاعتبار، فإننا نستطيع أن نشاهد الفيلم من منظور آخر: الميث اللطحي له مظهر شبيه بالمسيح ووضعه على طاولة في مأوى الصيادين بحيث يصبح محور الاهتمام طوال الفيلم، يمكن أن يكون صدى ومحاكاة لطقس الحداد على المسيح في الفن البيزنطي والتقليد الأرثوذكسي. هؤلاء الصيادون ليسوا في حداد بقدر ما هم في ارتباك حاد: كيف يمكنهم إخفاء ماض كانوا يعتقدون أنه قد انتهى بعد الحرب الأهلية اليونانية؟

ليس ثمة انبعاث ممكن في هذا الفيلم. الجثة تعاد الى الموضع الذي وجدت فيه... في الموقع الثلجي.

بدلا من «سحر» الطقوس الديني البيزنطي، الذي يجمي المؤمنين من المخاوف المألوفة والمجهولة، نحن نرى سلسلة من المشاهد الجارية أمام الجثة بطريقة هي، كما في الفن البيزنطي، واقعية جزئيا ومؤسفة جزئيا، بالتالي هي رمزية. وكما المسيح في مركز الاهتمام في الكنيسة الأرثوذكسية، كذلك الجثة تمثل الحضور الرئيسي في الفيلم.

إن الجثة – مع دمها الطري (معجزة!) – توجد لتنتابهم جميعا لفترة طويلة، وبالتالي فالجثة «ينبعث» في ذاكرتهم. الصيادون لا ينظرون الى طراوة الجثة كمظهر إعجازي. كما كان يفعل أسلافهم في الأيام الغابرة – ذلك لأنهم لا يفكرون، إلا في أنفسهم وفي التهديد الذي تشكله جثة الروح الثورية الماضية على مهنتهم وأساليب حياتهم وأيديولوجياتهم المحافظة اللاثورية في واقعهم الراهن.

الأسكندر الأكبر (١٩٨٠)

من أصعب أفلام انجيلوبولوس، ومن أكثر الأفلام اليونانية طموحا. الأحداث تدور في بداية القرن والشخصية الرئيسية تتمثل في قاطع طريق يوناني مماثل لشخصية روبن هود، والذي كان صديقا للفلاحين. يدفعه طموحه الى أن يكون مثل الأسكندر الأكبر، القائد المقدوني، ويبدأ في الاعتقاد بالتناسخ وبأن الأسكندر قد قمعه.

يهرب من السجن مع عدد من رجاله، يأسر بعض الانجليز من الرجال والنساء، ويأخذهم – رهائن – الى إحدى القرى النائية في الشمال حيث يستولي عليها. ولدهشته يكتشف بأن هذه القرية المعزولة قد أصبحت، بتأثير من مدرس القرية، قرية مثالية فاضلة حيث المشاعية وإلغاء الملكية الخاصة

والمساواة في الحقوق بين الرجال والنساء.

يحثل الاسكندر القرية بالقوة ويحكمها بالاستبداد. إنه يقتل أعضاء اللجنة والمدرس والرهائن وفي النهاية يلتقى مصرعه على أيدي القرويين الذين ناصروه في البداية. وتأتي القوات الحكومية لتجتاح القرية . وعندما يعود الأهالي لتفقد الجنة يجدون بدلا منها تمثالا نصفيا للاسكندر الأكبر ملطحا بالدماء.

ألفيلم يتضمن عددا من اهتمامات انجيلوبولوس : التاريخ معروض كإعادة تمثيل لحدث معين وكإعادة خلق لمرحلة هامة - بداية القرن - حيث اليونان على وشك الدخول في الثورة الصناعية ومن ثم تختبر الأحداث التي سوف تقضي الى موت حياة القرية. القصة أيضا تتصل «باليونان الأخرى» .. حياة القرية الشمالية ، النائية ، المعزولة.

حاز الفيلم على جائزة أفضل فيلم في مهرجان فينيسيا إضافة الى جائزة النقاد اليونانيين.

رحلة الى كيثيرا (١٩٨٣)

بعد فيلم «الاسكندر الأكبر» حقق انجيلوبولوس فيلمين وثائقيين قرية واحدة، قروي واحد (١٩٨١) أثينا العودة الى الأكروبول (١٩٨٢). فيلم «رحلة الى كيثيرا» يتعرض للصعوبات التي يواجهها مخرج سينمائي، ولحظات السعادة التي يشعر بها ، عند تحقيقه فيلما.

إنه عبارة عن فيلم داخل فيلم . المخرج «الكسندر» يلتقي بابيه العجوز سباروس الذي عاد الى اليونان بعد ٣٢ عاما من منفاه في روسيا اثر اعلان العفو عن الشيوعيين في أواخر السبعينات . الكسندر يقوم بتقييم حياته، وضمننا حياة جيله ، عندما يلتقي أخيرا بوالده الذي يمثل الماضي - الحرب الأهلية اليونانية - والتي إزاءها يشمر أغلب اليونانيين بالضيق والثوثر حتى لمجرد ذكرها.

كما لاحظنا. فإن كل أفلام انجيلوبولوس هي «إعادات بناء» بدرجة أو بأخرى . الاختلاف هو في الوسيلة والدافع . في هذا الفيلم، استيطان الذات يتصل بالسينما وصنع الفيلم حيث تتشابك مثل هذه الفعالية مع وقائع عودة الشيوعيين وتأثير هذا الفعل على ثقافة الثمانينات. إن تحقيق الفيلم، بالنسبة للبطل ، لا يكشف عالم الخيال والسينما محسب ، بل أيضا يصبح تأسلا في الجروح التاريخية التي لم ننتهم منذ نهاية الحرب الأهلية اليونانية في ١٩٤٩.

الفيلم يظهر الى أي حد يمكن أن تصبح التخوم مترعزة بين الحياة «على الشاشة» والحياة «خارج الشاشة» . الفيلم داخل الفيلم يبدو «واقعيًا» تماما، وما هو واقعي بشكل جي

يبدو تخيليا تماما. وعلى الرغم من هذا التشوش ، فإننا نعلم بأن أحدا لن يصل الى جزيرة كيثيرا. الفيلم ، إذن عبارة عن رحلة لا تحدث أبدا. الكسندر هو الشخص الذي يرغب في الذهاب الى الجزيرة ، ذات الخلفية الميثولوجية، ليحقق مشروعه السينمائي هناك، لكنه لا يشرع في رحلته على الإطلاق . عوضا عن ذلك هو يرحل، الى الشمال .. صوب جذوره.

وإذا كان الكسندر (الاسكندر) القائد المقدوني ، قد قهر العالم كله، فإن الكسندر المعاصر يرغب في استكشاف امكانية قهر السينما لأغراضه الخاصة. إننا لا نستطيع أن نحدد متى يبدأ «الفيلم داخل الفيلم» ومتى ينتهي. إننا لا نسمع الكلمة المعتادة «Cut» ولا نرى الكاميرا وهي تصور .. لذلك يمكننا أن نفترض بأن الفيلم كله مجرد حلم يحلمه صانع الفيلم .. وكما يقول انجيلوبولوس : «الفيلم كله يدور في رأس الكسندر».

في مهرجان «كان» حاز الفيلم على جائزة أفضل سيناريو، وجائزة النقاد العالميين كأفضل فيلم، إضافة الى العديد من الجوائز في مهرجانات أخرى.

منظر في السديم (١٩٨٨)

بعد فيلم «مربي النحل» The Beekeeper (١٩٨٦)، حقق انجيلوبولوس فيلمه «منظر في السديم» الذي حاز على الجائزة الكبرى في مهرجانات فينيسيا.

إنه الفيلم الوحيد الذي يتمحور حول الأطفال ، بالتالي هو يدع جانب التاريخ وعالم الكبار. إن الاطار الذي يخلقه ينسج عناصر الاسطورة والحكاية الخرافية معا، لكنه أيضا يتضمن واقعية شبيهة بالوثائقية .. بالتالي نحن نعي باستمرار حضور الكسندر (٥ سنوات) وشقيقته فالولا (١١ سنة) في بؤرة السر كطفلين يسكنان عالما خاصا بهما ، ويجبرهما المحيط على فقد الكثير من براءتهما في مرحلة مبكرة جدا.

في بداية الفيلم تكون الشاشة مظلمة تماما فيما نسمع الصغيرة (فالولا) وهي تروي لشقيقها قصة روتها مرارا بناء على طلبه.

القصة تحكي عن اسطورة الخلق: «في البدء كان الظلام ثم كان الضوء. الضوء انفصل عن الظلام والارض عن البحر، وخلقنا الأنهار والبحيرات والجبال ، ثم الزهور والأشجار والحيوانات والطيور ..»

حينذاك نسمع صوت انفتاح الباب وانغلاقه ووقع أقدام . لكننا لا نرى شيئا . «أنا ماما» تقول الصغيرة ثم تضيف «هذه القصة سوف لن تنتهي أبدا».

عندئذ ينفق الباب قليلا فاسحا المجال لدخول الضوء ، كما لو أنه يمثل الاسطورة التي قبلت للتو. وفيما الباب ينفق أكثر يغمر الضوء الصغيرين، الذين يتظاهران بالنوم الباب ينغلق ، ووقع أقدام الأم يتراجع وينسحب. الكثير مما يتأسس

الصغيران يجدان نفسيهما وسط «قصص» مختلفة المطلوب منهما أن يحاولا فهم كلمات وإيماءات الآخرين. لكن الصغيرة (فاولا) تتعرض للاغتصاب على يد سائق شاحنة متتهكاً بذلك براءتها ومحولاً إيها إلى امرأة أخرى. نهاية الفيلم ، بخلاف نهايات انجيلوبولوس الأخرى، توحى بالانتصار والتحقق مثل نهاية الحكاية الخرافية ، فالفيلم الذي يبدأ بالظلمة ينتهي بالضوء حتى لو كان الضوء مريثاً من خلال السديم.

الصغيران لا يتمكنان كلياً من فصل الضوء عن الظلام حتى عندما ينجحان في تخطي كل شيء في النهاية مع وصولهما - الواقعي أو التخيلي - إلى الشجرة المضئية في المنظر السديمي ، انهما يعانقان الشجرة وعلى هذه الصورة ينهي انجيلوبولوس فيلمه تاركاً لنا تأويل المعنى. لقد وجدنا الشجرة ولم يبدأ الأوب . وللاشجار ، في الأسطورة وفي الحكايات الشعبية ، قوتها ومعانيها واتصالها بالسحر.

إننا نعرف شيئاً واحداً: إن رحلتها لم تنته ، لكنها وصلاً إلى مكان ما.

خطوة اللقطة المؤجلة (٩١)

مراسل تليفزيوني شاب وكولونيل يوناني يقفان على جسر فوق النهر، والذي يشكل الحد الفاصل بين اليونان والباينا ، الكولونيل يشير إلى الخط الأزرق ويقول إنها نهاية اليونان . في الطرف الآخر ، الحرس الألباني يراقب. الكولونيل يرفع قدماً ويقول «لو مشيت خطوة أخرى فسوف أكون في مكان آخر.. أو أمت»، الحرس الألباني في حالة توتر الكولونيل يخفض قدمه المعلقة ببطء، يستدير، يخطو إلى الامام.. ويتبعان.

انجيلوبولوس في هذا الفيلم يتعرض لتاريخ دول البلقان المضطرب مع نهاية القرن. إنه ، مثل المراسل، يسعى وراء قصة ما، ويحود بصور ترفغنا على تأمل مفهوم الحدود والأقاليم: الجغرافية، الثقافية، السياسية، الذاتية.

الفيلم عبارة عن بحث، رحلة ، قصة حب، قصة المسيح، انه تأمل مركب ومؤثر يعقب في التاريخ المعاصر الذي يتصل بلاجئين من كل مكان محاصرين في دول البلقان.

المراسل هنا يبحث عن «قصة» بشأن رجل سياسي يوناني شهير، انطلق في رحلته الخاصة ولم يعد أو يسمع عنه، لقد تخلى عن كل شيء ليعيش وسط أكثر البشر تعاسة اللاجئين العالميين الباحثين عن وطن.. حقيقي أو متخيل.

الفيلم يبدأ بجثث طافية على المياه لمجموعة من الأسويين حاولوا اللجوء إلى اليونان لكن رفض طليهم وبدلاً من العودة أثروا رمي أنفسهم في البحر. خارج الكادر نسمع صوت المراسل

في هذا المشهد البسيط يتم في الظلام . على المستوى السينمائي انجيلوبولوس يغلف وسط الفيلم نفسه الذي هو جوهرها، تلاعب بالضوء والظلام وما بينهما من ظلال متنوعة.

علاوة على ذلك، فإن عرض المشهد كلياً في الظلام يوحي بأنه، كصانع فيلم، قادر أن يخلق القصة من «لا شيء». لكن المشهد أيضاً يوحي بشيء آخر:

لقد علمنا ، من افتتاحية الفيلم في محطة القطار ، بأن الصغيرين يبحثان بتوق شديد عن أبيهما الغائب ، الموجود في ألمانيا كما يظنان ، والذي لم يراه أبداً ، من جهة أخرى كل ما نعرفه عن أمهما يأتي من هذا المشهد الذي ذكرناه: الخطوات والانفتاح وانغلاق الباب إننا نراها أبداً ولا نسمعها تتكلم على الإطلاق . هي بالتالي غائبة تماماً كما الأب المفقود أو ربما أكثر : واقع أنهما يعيشان معها لكنها منعزلة عنهما مادياً وعاطفياً هو أكثر إيذاء لنمو الصغيرين من غياب الأب.

الفيلم هو رحلة بحث عن الأب الغائب.. عن جذورهما . لكن هل يوجد هذا الأب حقاً خالهما يقول لمدير المحطة «ليس ثمة أب ، ليس ثمة ألمانيا. إنها مجرد إكذوبة». لكن الصغيرة التي تسمعها تصرخ وهي تتبعد راكضة . «أنت تكذب».

والصغيرة تكتب ، عبر المخيلة ، رسائل إلى الأب. الرسالة الأولى تقول : «أبي العزيز تكتب إليك لأننا قدامان للعنوش عليك نحن لم نرك أبداً لكننا نفقدك كثيراً ، إننا نتحدث عند طوال الوقت. أمنا سوف تتضايق عندما تكتشف غيابنا. نحن نحبها من أعماقنا ، لكنها لا تفهم شيئاً . إننا لا نريد أن ننقل عليك. فقط نريد أن نعرفك ثم نعيش بعيداً ، إذا أردت أن ترسل رداً ، فأرسله عبر صوت القطار».

الرسالة الثانية تقول : «يا له من عالم غريب . كلمات وحركات لا تفهمها. والليل الذي يخيفنا ، لكننا سعدان».

الرسالة الثالثة تقول:

«أبي العزيز ، كم أنت بعيد عنا . الكسندر يقول أنك في حلمه تبذل قريبا جداً ، حتى أنه يستطيع أن يلمسك لو مد يده. نحن نساغر على الدوام، وكل شيء يضيء على عجل.. المدن والناس لكننا أحيانا نشعر بالتعب إلى حد أننا ننسك ، ولا نعود نعرف إن كنا نشعر عليك أم لا».

خلال رحلتها يصادفان : الثلج الهائل كحدث اعجازي ، انتحار رجل، محطات قطار، ساحة بلدة مغطاة بالثلج وعروس تجري باكياً ، جرارة (تراكتور) تسحب حصاناً محتضراً نحو الساحة وتركة ليموت هناك ، ممثلاً شاباً يتحدث عن السرح وعن صعوبة جعل الجمهور يضحك ويبيكي، الممثلين الجوالين الذين يطوفون بعناد أرجاء اليونان ليقدموا المسرحية ذاتها والذين توصلا إلى قناة بأن الثورات لم يعد لها مفعول ولا غاية وهناك أيضاً اليد الرخامية التي تبتئق من البحر.

«أتساءل كيف يقرر المرء الرحيل؟ لماذا؟ وإلى أين؟

انجيلوبولوس يعرض شهادات ، بلغات مختلفة ، تشير إلى ما صادفه اللاجئين في بلادهم من أشكال التعذيب والموت والحرمان.

ويصرح الكولونيل للمراسل عن اندلاع حالة من الفوضى حيث ينشب النزاع بين اللاجئين أنفسهم لأسباب غير معروفة أبداً، لأن أحداً لا يعرف لغة الآخر. «إنهم يعبرون الحدود ليجدوا الحرية لكنهم يخلقون لأنفسهم حدوداً جديدة هناك.

انجيلوبولوس لا يوضح لنا ما إذا كان السياسي هو الشخص الذي يبحث عنه أم أنه شخص آخر. عندما يلتقي هذا السياسي بزوجته على الجسر ، يتواجهان وكل منهما يحدق في الآخر. ثم يلتفت الزوجة إلى الكاميرا وتقول «ليس هو». مع ذلك ثمة احساس بالشك يراود المتفرج، والتفسير الذي يبقى هو انه قد أصبح شخصاً آخر، انكر ذاته الحقيقية ونسي ماضيه.

والمراسل يكتشف في النهاية مأزقه. «الشيء الوحيد الذي كنت أعرفه هو أن اصور الآخرين دون أن أكثر بمشاعرهم». إن حياته كلها كانت عبارة عن خطوة مؤجلة. وهو يتحول من راصد سلبي إلى مشارك، وخطوته لا تعود معلقة. إنه يخطو نحو الحدود ليتصل بالآخرين.

قبل نهاية الفيلم نشهد مراسيم العرس في مشهد يستغرق ست دقائق إنه زفاف فتاة لاجئة وشاب يعيش في الجانب الآخر من النهر الذي يشكل التخم بين البلدين. وطوال هذا المشهد (الذي يتسم بجمال التكرينات وعمق المجال البؤري وتصميم اللقطات) لا نسمع غير صوت المياه التي تتدفق. مراسيم الزفاف تنتهي بصوت إطلاق الرصاص ، فيتفرق الجمع ولا تبقى غير العروس مع عريسها ، يצלصها التخم، وكل منهما في بلد آخر. إنهما يحدقان إلى بعضهما ، ثم يرفع كل منهما ذراعه محبياً الآخر، وبينهما يتدفق النهر. انهما مثل اللقلق الذي يرفع ساقه ويبقيها معلقة.

تحديقة يولييسيس (١٩٩٥)

في هذا الفيلم (الحائز على جائزة في مهرجان كان) يعبر انجيلوبولوس الحدود واقعيًا ومجازيًا، ويأخذنا معه. إنه يغادر اليونان ويرتاد بقية دول البلقان رابطاً هذه الرحلة برحلة البطل الذاتية.

«نحن اليونانيون شعب يحضره .. يقول سائق التاكسي للبطل (الذي هو مخرج سينمائي يوناني - أمريكي) .. إنها هذه الثقافة البلقانية «المحتضرة» التي يسرها انجيلوبولوس باحثاً عن إشارات الأمل والتفسيخ والموت أيضاً. الفيلم هو بحث ذاتي يقوم به المخرج انطلاقاً من اليونان وعيورا بمقدونيا وبلغاريا ورومانيا والصرب، وأخيراً إلى سراييفو التي تمزقها الحرب. مرة أخرى يعانق انجيلوبولوس موضوع الأوديسا

ورحلة يولييسيس التي تمثلت في أفلامه السابقة ، لكن في هذا الفيلم تكون الإشارة صريحة للمرة الأولى في العنوان.

إن العنوان يستحضر هوميروس، وبالتالي العالم الشعري للقصص والمجال الكلي للخيال الانساني. لكن التضمين الذي يستعيره انجيلوبولوس من الفيلسوف بلاتو، ويضعه على الشاشة في بداية الفيلم (وهكذا فإن النفس أيضاً، إن هي ترغب في معرفة نفسها ، سوف يتعين عليها أن تنظر إلى النفس)، هذا التضمين يستدعي منا أن نرى إلى الرحلة الأوديسية بوصفها رحلة في اتجاه النفس الباطنية. التضمين يستحضر روح الاستجواب، الشك، التفكير الفلسفي. من خلال هذا الاستحضار يطلب منا انجيلوبولوس أن ننظر إلى أي مدى يمكن لهذه المراجع والإشارات الكلاسيكية أن تساعدنا وتغذي بحثنا في مناطق متخمة بالحرب والكراهية والتدمير والموت، والذكريات. هذا الفيلم ، بشكل مباشر أكثر من كل أعماله السابقة، يتضمن عناصر من السيرة الذاتية، فالبطل مخرج سينمائي لا يحمل اسماً، لكنه في السيناريو المطبوع يحمل حرف A، كما أن الفيلم يحتوي على أسماء أصدقائه ويتضمن حوارات في أفلامه السابقة.

إنه أول فيلم يخرج انجيلوبولوس خارج اليونان ، وأول فيلم له ناطق في أجزاء رئيسية منه، باللغة الانجليزية. وهذا يعود - كما يقول انجيلوبولوس - إلى قوة أداء الممثل الأمريكي هاري كايستل ، الأمر الذي جعله يعيد النظر في عملية الدوبلاج ويحافظ على اللغة الانجليزية.

في بداية الفيلم نرى شريطاً من فيلم صامت قديم عن امرأة قروية تحو، فيما نسمع خارج الكادر صوت البطل يقول «حائكات في أفديلا، قرية يونانية، ١٩٠٥، أول فيلم حققه الأخوان ماناكيا. أول فيلم صنع في اليونان ودول البلقان. لكن هل هذه حقيقة؟ هل هو الفيلم الأول؟ التحديقة الأولى؟».

التحديقة من وجهة نظر انجيلوبولوس ، لا تعني فقط النظرة التي يوجهها المرء إلى الآخر. إنما أيضاً «أن تعرفه بالمعنى الفلسفي ، يعني أن تحدق في نفس أو روح الآخر. والسينما ذاتها عملية تحديق، بالتالي ، فإنها تقدر أن تصير وسيلة لمعرفة الذات الأخرى.

في هذا الفيلم الخط بين المرء الحقيقي والمتخيل أو السينمائي يزول. التخيل يصبح هو الواقع والسينما معاً بالنسبة لمخرج باحث عن «التحديقة المفقودة البراءة المفقودة».

بصرف عن كتاب

أفلام ثيو انجيلوبولوس تأليف أندرو هورتون. مطبوعات جامعة برينستون ١٩٩٧ م



حين تروي قصة تعيش أنت نفسك قصة أخرى. لقد شرعت في صناعة الأفلام منذ سنين عديدة، ولا أزال أصنعها. ولاني لا أعود الى مشاهدة أفلامي بعد انجازها، فإنها تظهر لي مجتمعة، ولا تبدو منفصلة إلا سائرا. والدارسون الذين يعرفون التفاصيل أكثر مني يسألونني دائما: لماذا عملت هذا الشيء أو ذاك؟ ولا أستطيع أن أجيب عادة إلا بصعب على أن أتذكر ما فكرت فيه عندما صورت أحد المشاهد منذ ثلاثين سنة، ومع ذلك هناك استثناءات. وعندما تعرض أفلامي في مهرجان مثل مهرجان البندقية أو موسكو، لا يمكنني أن أتوهم، ولو انخفضت عيني لهذا الأمر تذوقا، ويخيل لي أنني منذ عهد بعيد أصنع فيلما طويلا واحدا فقط، وكل ما أتعناه هو أن يكون أطول. وأن يكون غاية ما بقفي، إن هذا هو كل ما أعرفه وهو السعادة الكبرى التي طمحت إليها.

يحمل يروما ثم وجهها. سرعان ما انقضت حياتي. وهي تبدو لي فيلما فيلينييا طويلا موصولا.

كنت دائما الأصغر بين أصدقائي، لأنني كنت أجتذب الى الأكبر مني سنا. كانت عندهم تجربة أوسع يمكنني الاعتماد عليها، وكان يمكن أن أعلم منهم. هكذا كان يبدو لي سواء أكانوا أذكى مني أم لا. دهشت عندما لاحظت أن جميع الذين يدعونني الى حفلات اعياد ميلادهم أصغر مني، وكان الأمر قد حدث بين ليلية وضحاها. وكانت صدمتي كبيرة أيضا عندما أدركت أن الموتى من الذين عرفتهم في حياتي أكثر من الأحياء.

أين يذهبون بعد ذلك؟

كنت دائم الاعتقاد أن ما تفعل ينبغي أن يفرض على شيء آخر. لا يهمني مدى نجاح ما عملت، فَمَا مِنْ خُطْطٍ كَانَ مَرْسُوماً حَوْلَ جَمِيعِ أَوْلَئِكَ الْمُتَجَنِّينَ الَّذِينَ يَطْلُبُونَ لِقَاءَهُ، أَوْ يَرْكَعُونَ مُسْتَجِدِّينَ قِيعَلِي

إن أكثر ما يصدمني هو أن أقرأ عن سني في صحيفة أو مجلة، أو أن تقول جيوليتا لي: كيف تود قضاء عيد ميلادك الثاني والسبعين؟ أو أن يسألني صحفي: كيف يشعر المرء وهو في الثانية والسبعين؟ وأقول في نفسي وكيف عساي أن أعرف؟ وما علاقتي بذلك؟

إن اثنين وسبعين ليس بالرقم الذي تترقبه من المستحسن أن تستعيد من منظور الثمانينات.

لم أشعر قط بانقضاء الزمن. لم يوجد الزمن بالفعل بالنسبة لي. وكنت لا أبالي بالساعات باستثناء ما كان يفرض علي من مواعيد أخيرة، وأوقات عمل إضافية، وضرورة عدم ترك الناس ينتظرون. واعتقد أنني لو لم يذكرني الآخرون به لغفلت عنه. لا أزال أشعر كما كنت أشعر وأنا ذلك الصبي التحيف الداكن الشعر الذي كان

* مترجم من سورينا.

العدد الثامن عشر - أبريل 1999، نهض

التالي، ولم يكن رينيه هاتفي متواصلا حتى بعد حياة حلوة ولا حتى بعد جائزة الأوسكار. ربما كنت مثل الفتاة الجميلة التي لا يتصل بها أحد لاعتقاد الجميع بأنّها في شغل شاغل عنهم، وأن عروضاً أفضل من عروضهم تنتهل عليها، وأن خيارها لا يمكن تصوره حد لها، لذلك فإن الفتاة الجميلة تبقى في البيت مساء الأحد في حين يكون عند الفتيات العاديات موعيدي، لقد قضيت أنا وجيوليتا العديد من أمسيات الأحد وحدنا في المنزل.

قال الناس: إنني أحسنت بيع مشروعاتي مثلما أحسنت في أداء جميع الأدوار بعثت فيها الحياة. أنا لا أظن أن الأمور قد جرت على هذا النحو كان يسعدهم أن يروا فيليني واقفاً على رأسه، وحين يأتي موعد توظيف أموالهم في فيليمي التالي، كانوا يستدعون لجنة الحاسبة التي لم توافق قط على عملي.

كنت ساجداً، إذ كنت أصدق في كل مرة. كانوا يقولون: دعنا نتناول طعام الغداء. ولم أكن لأصدق أنهم يرغبون في تناول الغداء مع فيليني ليس غير، وبعد الغداء كانوا يفتقون، عندما كانوا يقولون: «تعال لتفقدني»، كنت أسمع في نفسي بقية الجملة المسكوت عنها: وهذا كل شيء.

ثم لم أعد أصدق على الإطلاق: لقد منحتني سذاجتي نوعاً من الحماية. وهكذا أغلقت بابي علي. ربما كان ينبغي أن أتناول بعض الأغذية، ولكن لا سبيل إلى تحديدها. كنت ألتذذ الطعام، وكنت أرغب دائماً في تناوله مع أصدقائه ولم أفهم مطلقاً لماذا يجب المتنبهون «غداء العمل» وأسماء الأمريكيين منهم. هل من أجل حساب النفقات؟ أم لأنهم يعلمون أنك لن تنهض وتتفادى قبل أن تاكل المكرونة كلها. إنني أتصور فيليني الصغير العاري مربوطاً وملفوفاً في سلاسل من المكرونة.

يعاودني في الشيفوخة نوع من الاطمئنان مختلف عن اطمئنان الشباب الذي لا يفضل في عينك شيء. إنه أشبه ما يكون بالتحذر من الاهتمام الذي يفتقر إلى مرح الصيد، إلا أنه ضرب من الحرية، وجميع أنواع الحرية نفيسة على نحو ما.

تسترخي عضلات الصراع من الداخل وتتحذر من بذل الجهد، من ذلك الفضال الذي يخاض في منتصف العمر، وبالتالي تجد أنك تفقد إلى طاقة الاستمرار، إلى الجدل في مواجهة خيبة أمل أخرى. تسترخي وكأنك في حمام. تستلقي هناك وتستسلم، وتكون في تلك الفترة مدركاً أن الماء سوف يبرد في الحال.

يقول الناس في أن روما تتصدع. أحاول أن اتغاضي عن ذلك ولكني أراه طبعاً. كل إنسان ينتبه إلى تجاعيد الزمن عندما تظهر على وجهه حسنة مشهورة.

إن روما تمنعني في الشيفوخة الآن. ولكن على نحو مختلف، على نحو مخز وعلاقة ما يجري بالتفكك أقوى من علاقته «بالقدم». ويطلقون ذلك بالدخان الضبابي، وأنا أعتقد أن السبب هو فقدان عزة النفس والتفاؤل، وهذا الموقف ينفذ حتى إلى التماثيل تبدو في روما الآن أقدم وربما يكون تقدمي في السن هو السبب.

أود أن أموت وأنا أعرف أنني على وشك الشروع في فيلم جديد، وعارف فكرته العامة، وما سيكون على وجه الدقة، وأن أحد المتجنيين قد جاءني قائلاً: «اصنع ما تشاء، يا فيديريكو! لقد أتيتك بالمال كله. فاتفق منه ما تحتاج إليه. أنا أثق بك». وربما أبحث عن وجوه، عن ممثلين للتعبير عما أريد. وأتمنى ألا أموت في وسط الفيلم، لأنني سأشعر أنني تخلت عن مخلوقي، وتركته بلا معنى.. إن نهاية الفيلم ليست بالنسبة في وقتنا سعيداً مثل نهاية قصة حب تكرر فيها كلمات الدواع التي تتم عن فتور العاطفة، وذلك حين يعطي الذين جعلتهم رابطة العمل المشترك يتعاضدون على صداقة دائمة، يعطي كل واحد منهم في سبيل، وربما قد ضيع قصاصة الورق التي كتب عليها أسماء الآخرين وعناوينهم، الآخرين الذين ينبغي أن يساهم أبداً.

إن كنت ساحراً، كما يدعونني، فإن الساحر والعذراء يجتمعان إذن حين أصنع فيلما. إن فيلمي عذراء، وحين تكتمل في النهاية تتغير مشاعري نحوها، ثم أهرها.

إن الشيفوخة تبدأ حين تصبح الحياة رتيبة حين تكرر ما عملته من قبل أكثر مما تستطيع، أو حتى تمنى أن تتذكر، إن حدود الكائن البشري ليست إلا تخوم مخيلة، ولأن أي ابتداء جديد يمكن أن يجعلك تشعر بالتجدد، فإن الثمن الذي تدفعه من أجل أن تجرب اكتشاف الحياة كما كانت قبل أن تغدو رتيبة، مع ما ينجم عن ذلك من تخلص من الضجر، هو أقل من روحك ليس غير.

أشعر أحياناً أن حياتي قد ابتدأت في صالة سينما فولجور الصغيرة، قصر الأفلام القديم المنهدم ذلك، الخائن الحرارة في الصيف، وغير المريح في كل الفصول، ولكن ما إن كان يبدأ الفيلم في تلك الصالة، حتى انتقل إلى أماكن أخرى، وأزمة أخرى.

كنت بعد ذلك أذهب إلى الشاطيء، وأبتكر قصصاً هناك، وكنت أتحليها تمثل على شاشة سينما فولجور.

كنت أستحضر في خيالي صورة السيدة ذات الخمار التي كانت تجلس في سينما فولجور وهي تدخن كان الخمار يصل إلى ما فوق شفتيها فقط، كنت أختشي أن تحترق، سأبتكر ما دمت حياً عينيها الراشعتين المنبثقتين على المشاشة بينما كان يدغدغ بعض الصبية تنورتها. لم يكن تعبير وجهها يتغير حتى لو شاهدت الفيلم مرة ثانية، أو حتى شالته، كنت أتفيل ما كان يتخيل أولئك الصبية. وأحياناً كنت أزعج أنني واحد منهم. والحقيقة هي أن ما كنت أفعله إنما كنت أفعله في الخيال شأن الكثير من نشاطي في تلك الأيام.

في تلك الأيام لم يكن ليخطر في أن صورتني ستعلق ذات يوم في بهو فولجور الصغير، كان من المستحيل أن يطرأ في ذلك. أتخيل الأولاد الصغار كما كنت أنا ذات يوم، وهم يمشون بالصورة قاطنين: «من هذا؟ لا يبدو أنه من نجوم السينما». ويقول لهم أبائهم: إنه على الأرجح صاحب السينما، ويلوموني إذا شاهدوا في ذلك اليوم فيلماً لا يعجبهم.

لقد اعتبرت دور السينما أمكنة مقدسة على الدوام. أمكنة



لهو أكثر. وفي البداية لم أكن أفهم في الحقيقة ما يعمل الممثل. فلقد ظننت أن الممثلين يعيشون تلك الحياة على الشاشة حقاً. إن الأفلام الأمريكية التي كانت تقدم صورة مثالية رائعة عن الحياة في أمريكا هي التي صاغت جبلي. كان الفرد هو كل شيء في القصص الأمريكية سوء أكان بطلا غريباً أم رجل بوليس ، أم غير ذلك . كنت أتأامي مع أولئك الأفراد، بل كنت أرغب في التماهي معهم. كان الفرد هو المنتص، الفرد المتسم بالنبل. وأعتقد أنني بدأت أكره الفاشية فعلاً عندما عزلتنا عن أمريكا ، وعن كل ما كنت أحبه ، أي الأفلام والقصص المصورة الأمريكية

كانت تلك الأفلام الأمريكية تبهجنا . فالتناس فيها أغنياء وسعداء دائماً، كان يفترض أنك أن يكون الغني سعيداً، بل كان ذلك يبدو أمراً طبيعياً . كانوا جعيلى ، وبازعين في الرقص. كان الرقص يبدو لي وثيق الارتباط بالغنى، من ثم بالسعادة وأنا شخصياً لم أتمكن الرقص جيداً قط. لقد كان لي دوماً قدامان يمينيان ، أما أولئك الأمريكيون الذين كانوا يعيشون في عالمهم البهيج فقد كانوا يبدون أنهم يرقصون على سطوح ناطحات السحاب. ونحن كانوا يكفون عن الرقص كانوا ياكلون، أو يتكلمون على هواتفهم البيضاء. إن شغفي بالسينما قد ابتداءً هناك.

كلما تقدمت في السن ازدادت أهمية العمل، أما في زيمبان للشباب فالسرات كثيرة، وربما تكون مقتضيات السعادة أقل لأنك ترى كل شيء جديداً. إن عالم الشيشوخة عالم متضائل. الأشياء الصغيرة تكبر في عينيك كما في الطفولة. والناس الموهوم بالنسبة إليك قلة، ولكنهم مهموم جداً. تكبر الصفات، يصبح الطعام أكثر أهمية. وما يجعلك تشعر بالشباب هو عملك ، وليس علاقات الحب. إن هذه العلاقات تشعرك بالتقدم في السن عند نقطة معينة.

جديرة بالاحترام . ومؤخراً نهبت الى احدى دور السينما في روما ، فوجدت هناك شخصاً واحداً وقد وضع قدميه على ظهر الكرسي الذي أمامه . كان يصغي الى مذياعه المحمول وهو يشاهد الفيلم، وكان ينتقل مزلة ذات عجلات.

في الفترة الواقعة بين الأفلام يترتب علي مواجهة مشكلاتي الواقعية : جيوليتا والمال، والضرائب والمال. ولا عيب أن أهرب الى ملعب شينشيتا (مدينة السينما) لقد حلت شينشيتا محل سينما فولجور في حياتي اللاحقة ، وفيها قضيت كثيراً من أحوال العمر اضافة الى الساعات.

تعتبرني هزة عندما أقف على المنصة الخامسة في شينشيتا حتى عندما تكون خالية وأكون أنا وحدي يستحيل وصف انفعالي. عندما دخلتها أول مرة أحسست الاحساس الغريب ذاته تماماً، والذي تذكرت أنني أحسسته عندما أخذت وأنا صبي صغير لمشاهدة السيرك وعلمت أنني من المتوقع أن أكون هناك . إن لا عبي السيرك لا يقاظهم أبداً ما يحدث لهم، وأنا معجب بذلك. والمعنى الذي يتضمنه هذا الموقف واضح وهو أن أي شيء، وكل شيء ممكن. وهذا يعاكس عقلانية التعليم المفروضة علينا والتي تأمرنا أن نفرض على أنفسنا القيود، وأن نشعر دائماً بالذنب أيضاً.

إنني اعتبر حياتي سلسلة من الأفلام، وهذه الأفلام تمتلكني أكثر من أي جانب آخر من حياتي ، فهي ليست مجرد أفلام لي ، بل هي قصة حياتي، وهكذا يبدو أنني فعلت أخيراً ورغم كل شيء ، ما كنت أتمنى أن أعمله دائماً وأنا ولد صغير جالس بين الأجهور ، وهو أن أنفض وأضي رأساً الى شاشة سينما فولجور. في ذلك الوقت لم أكن أعلم شيئاً عن المخرج. لذلك بدا لي أن عمل الممثل فيه

تذكر ، وأنه الآن في منتصف المخطوط الذي يصف فيه ما وقع له ، وقد لا ينتهي من ذلك قبل قرون .

مع اقتراب النهاية أفكر أحيانا في الحياة التي انقضت سريعا . أين رلى الزمن؟ وكيف مر بهذه السرعة؟

تستغرب حين تعلم أن ناسا لا تعرفهم لا يعرفونك يتحدثون عنك . فإن يتحدث عنك النادلون وسائقو سيارات الأجرة والذين التقيت بهم مرة شيء وأن يتحدث عنك الناس الذين لا تعرفهم على الإطلاق شيء آخر .

وما يربك حقا هو أن يجري الحديث عن مشكلاتك الجسدية الداخلية على شاشة التلفاز . هذا قطعاً !

كنت أتمنى أن أكون ذلك الرجل الوسيم القوي الذي تحبه النساء ، ويغار منه الرجال ، مثل أولئك الرياضيين الشباب ذوي العضلات الذين يتدربون على المصارعة الاغريقية الرومانية على شاطئه ريميبي . أود أن أحتفل على الأقل بالقليل من قوة الشباب ، ولا أبدو ممسها حتى لو كنت كذلك ، وذات

مرة منيت نفسي بالعثور على ينبوع الشباب .

أخبرني أحد أصدقائي عن مكان في رومانيا نسبت اسمه يمكنك أن تتلقى فيه

معالجات سرية خاصة . وأظن أنهم يعصبون عينيك ويطعموك غدد خروف .

وإذا دخلت وأنت في سن السبعين ، ستصبح في الواحدة والسبعين قبل الخروج ، ولكن

حين تخرج لا تبدو في الواحدة والسبعين ، بل في التاسعة والستين .

لذلك حين تجاوزت السبعين سألت صديقي الذي كان يكبرني في السن قليلا

وكان قد ذهب الى هناك ، عن مكان العيادة ، فقال : انه لا يستطيع أن يتذكر .

كنت أتناظرهم بالمرض وأنا صغير للحصول على غاية زائدة ، وفارضت وأنا شاب النجاة من جيش

موسوليتي ومنتصف العمر كنت أستعمل الوعجة تحاشيا للتكريات والمهرجانات التي لم أجد شيئا آخر أعترض به عنها .

وأخيرا أصبح العجيز في الشيخوخة واقفا ، وسأفعل الآن أي شيء حتى لا يعلم الناس بالحقيقة ، لأن ضعفني يشعرنني بالجميل

والارتباك .

إن إحدى علامات الكبر هو سؤال الصحفيين : لو قدر لك أن تعيش حياتك مرة أخرى ماذا كنت ستفعل فيها؟ وأقدم جوابا ما

لأنني لا أحب أن أكون قفا . ولا أخبرهم عن الصورة التي تخيلتها لأنهم سيرون فيها عبثا ونفاة . وما من أحد يجب أن يكون موضوعا للسخرية .

أتخيل نفسي طويلا ونحيفا وقادرا على رفع الأثقال . ما هو ذا الشيء الآخر الذي كنت سأقوم به . كنت سأرفع أثقالا .

وأنا صغير كنت أتخيل كهولتي ، ولكن تخيلي لم يكن واقعيا جدا . حسبت أن شكلي سيكون مثكما كان آنذاك . إلا أنه قد تنمو لي

لحية طويلة بيضاء مثل لحية بابا نويل لا يلزمني حتى حلقة . وعزمت على أكل كل ما كنت أرغب في أكله كالجبن الطري

والعكبرية والحلوى الفاخرة . وعزمت على السفر وزيارة المتاحف التي ما تستنى في رؤيتها قبل ذلك .

و ذات يوم نظرت الى مرآة الحلاقة وفكرت : من أين جاء هذا الرجل المسن؟ ثم أدركت أن ذلك الشيخ هو أنا . وكان العمل هو كل ما أبتغيه .

ثم اهتمامات لازمتني طيلة حياتي ، ولكني اخترتها للأعوام التي قد أتوقف فيها عن العمل . وأول ما تمنيت القيام به هو زيارة

أعظم متاحف العالم ، ومشاهدة أكثر ما يمكن من الأعمال الفنية . لقد كنت تأثر بالفن دائما . الفن كان يحركني . ولم أكن أهتم ذلك

الاهتمام بالموسيقى . مثلا . أود لو شاهدت كل أعمال روبنز Rubens ، كان ميلا الى رسم النساء ذاتها

التي كنت أرسما في رسومي الهزلية . وهناك أيضا بوتيتشلي Betticelli ، وكل

أولئك البسطاء المرسومين بالحجوم الكبيرة الملونين بالابيض والوردي . وهناك أيضا

هرونيموس بوش الذي أثر في نفسي تأثيرا شديدا . أود لو زرت متحف ماشن Munch

الرائع في نيويورك . ومع أنني زرت الكثير من المتاحف في إيطاليا فإنني أؤوي مشاهدة

بعض اللوحات ثمانية في الكتيسة الواقعة في ساحة الشعب ، والتي لا تفصلها عن مسكني

إلا بضع بنايات . سأفعل ذلك على الأرجح ، وربما أصطحب زائرا الى هناك . وأراه مرة أخرى .

يتسارع الآن مرور الزمن . أتذكر كم كان النهار بطيئا في ريميبي . كنت أمشي على طول الشاطئ ، وراكب

على منبرح الدمي وأرسم صورا أما الآن فلا أدري أين تمضي الأيام ، وأين مضت في تحريكها معا لأفرادي . إن نعمة الشباب الكبرى هي

عدم الشعور بالزمن . فكرت في صناعة فيلم عن ذلك . يتحرك الفيلم في الطفولة في

بطء وعندما يكر الطفل تتسارع الحركة . والنهاية ضباب خفيف .

قرأت مرة قصة للكاتب فريدريك براون في مجلة بلي بوي Playboy يكشف فيها رجل سر الخلود . والمشكلة الوحيدة التي

يواجهها هي أن حركة العالم حوله تظل متسارعة ، لذلك يرى الشمس والقمر ينطلقان أسرع فأسرع في الفضاء كل يوم . وأخيرا

ينقل الى متحف ، ويعرض وهو جالس الى متفردة وفي يده قلم ، ومظهره يدل على أنه قد تعجد بعد أن كتب نصف مخطوط .

ويوضح دليل المتحف أنه هابز ايل حيا . إلا أن الحركة البطيئة لا



الموهبة عرفت أكثر من غري دهشة التجربة.

واستنتجت أن سبب عجزى عن الطيران هو سميتي الزائدة. وكان الجواب بسيطاً، وهو اتباع حمية. الأجوبة البسيطة كثيراً ما لا تكون بسيطة كما تبدو لنا. إن اتباع حمية أمر بسيط دائماً، ولقد التزمت بها مئات المرات. كنت دائماً أبداً الحمية في ذهني، وهناك كانت تنتهي. وهناك أيضاً كنت أقوم بالرياضة البدنية التي من شأنها أن تعطيني جسماً أتياهمي به. كانت حميتي تدمم حتى الوجبة التالية، ثم كنت أكل أكثر من أي وقت مضى. إن التفكير بالحمية كان يجعني جيداً. إنه الخوف من الحرمان، وهو نوع من سيكولوجيا الجاعة. وهكذا زادت التزام الحمية سمة.

أنا أعرف أن علي أن أواجه احتمال ألا يطير ج. ماستورنا أبداً، وهو الذي صاحبني فترة طويلة من حياتي. والآن أدرك أنني قد طرقت حقاً، لقد طرقت عندما كنت أخرج أفلاماً.

إن الموهبة نعمة عندما تقدر ويستمتع بها. واعتقد أن أعظم موهبة أملاكها في الحياة هي مخيلتي البصرية. إنها منبع أحلامي، وهي التي مكنتني من الرسم. وهي التي تصوغ أفلامي. إن الأفلام ثابتة في الزمن، أما أنا فلا. وحين أروغع في موقع المخرج فيه واحداً من أفلامي الصنوعة منذ ثلاثين عاماً يزيد شعوري بذلك.

يقول أحدهم: «تخيل: لقد صنعت ذلك الفيلم منذ ثلاثين عاماً خلت، وهم يطولون المدة بذلك، لا، أنا لا أستطيع أن أتخيل» ذلك، فهو يبدو لي وكأنني صنعتها البارحة. لو سألتني أحدهم قبل هذه السن: ماذا تعني الشيخوخة؟ لقلت: «إن الشيخوخة تعني إلغاء حفلة قصف ولهو في أواخر النهار». يمكن أن استمر ما دميت اعتقد أنني سأصنع فيلماً. وعند نقطة ما لن يتحقق ذلك، فأكود قد تقاعدت، ولكن لا أعلم بالأمم. من المهم ألا تعلم اللحظة التي يحدث فيها هذا. أنا لا أفكر في الشعور بالشيخاوب أو الشيخوخة، بل أفكر في الصحة. هذا هو المهم. وأود أن أعيش طالما أنا أتمتع بالصحة.

عندما تعيش خمسين سنة مع شخص آخر، فإن جميع ذكرياتك تكون مودعة في ذلك الشخص مثل حساب في مصرف الذكريات المشتركة. ولا أعني بذلك أنك ترجع إليها دائماً. أنت في الواقع تكاد لا تتال الناس الذين لا يعيشون في الماضي. هل تذكرون تلك الليلة التي... أنت لا تحتاج إلى ذلك. وهذا هو الوضع الأفضل. فانت تعرف أن الشخص الآخر يذكر. وهكذا يكون الماضي جزءاً من الحاضر مادام الآخر حياً. وهذا خبر من دفتر القصصاات. لأن كلا منكما دفتر قصصاات حي. قد يكون الماضي أكثر أهمية بالنسبة إلى الذين ليس عندهم أولاد، ولا يرون أنفسهم في المستقبل جينات حية

لم أشعر في أي يوم أن جسدي على مايرام. في البداية شعرت أنني خفيف جداً، وكنت أخشى أن يراني أحد في ثياب السباحة. لذلك لم أعلم السباحة مع أنني عشت قرب البحر وأحببت البحر. وفيما بعد شعرت أنني سمين جداً، وطري جداً. وكنت أنسوي تخصيص بعض الوقت من أجل تقوية جسمي، إلا أنني كنت مشغولاً أو متكاسلاً على الدوام.

من الصعب أن تكون عاشقاً جيداً إذا كنت تخجل من جسدك. لقد كنت شاباً نحيلاً لم يقدر على زيادة وزنه. وما زال أشعر في أعماقي بذلك. أرتقي أحياناً مجموعة من الدرجات ركضاً، فافاجأ بأنني لا أستطيع القيام بذلك كما كنت أفعل قبلاً. وأصاب بصدمة حين أجد نفسي الهث من مجرد التفكير في بذل الجهد تقريبا. أنا أعيش في الحاضر. أما المستقبل فإن الانشغال الجاد به أمر لم يتيسر لي. فهو بالنسبة لي نوع من الوراق للتخيل في القصص العلمية. لم أتخيل نفسي كبيراً قط حتى بعد أن كرث. يخيل لي أنني

مازال شاباً، ولكنني لا أرى نفسي في المرأة هكذا. لذلك لا أنظر إلى نفسي فعلاً عندما أحلق ذهني، وهذا يؤدي إلى جروح كثيرة. ومن سوء الحظ أن اللحية لا تناسبني. إن التناقض بين الواقع والصورة التي في خيالي هو سبب استمراري في رسم نفسي شاباً ونحيلاً كما أشعر في داخلي حتى الآن.

لقد فقتنتي فكرة الرجل الطائر منذ أيام الشباب. وحتى وأنا صبي فكرت في القدرة على الطيران. وكنت أعلم دائماً بذلك. وحينما كنت أطيّر في الأحلام كنت أشعر بالخفة. لقد أحببت تلك الأحلام فقد كانت أحلاماً بهيجة. كنت أحياناً أطيّر جناحين ضخمين يمكن أن يرافهما أي واحد، بل كانا من السخافة بحيث يصعب التحكم فيهما. وكنت

لا أحتاج إلى جناحين في أحيان أخرى، بل كنت أطيّر تسيرتي قوة في داخلي. كان لي قصد حيناً، وحيناً كنت أستكشف فقط. وهذا غريب لأنني لا أكره شيئاً أكثر من كرهني للسفر بالطائرة. وأنا لم أرغب في الطيران مطلقاً إلا من غير طائرة.

كان زملائي والعاملون معي يسألونني: لماذا أردت أن أصنع فيلماً عن الرجل الطائر؟ كانوا يعرفون أنني أكره السفر بالطائرة. وكنت أجيب: «إنه استعارة». وكان هذا يسكتهم.

بدأت أشعر بالعجز عن الطيران في الأحلام في منتصف العمر، أو فيما يمكن أن ندعوه الشيخوخة المبكرة. وربما أنتهي كنت قادراً على الطيران؛ فإن المعنى الذي يتضمنه هذا التحول واضح. كنت في الماضي أعرف كيف أطيّر، وأتحكم في قوتي تماماً. أما الآن فقد حدرت من ذلك.

إن فقدان موهبة كهذه مصيبة كبيرة. وأنا الذي كان لدي



في أشخاص الأولاد والأحفاد. لذلك أفكر أنا وجيوليتا في مستقبل الأقالم التي صنعناها كيف سيذكرها الناس؟ وكيف سيرونها؟ وهذه الفكرة هي الأهم بالنسبة إلينا.

وحيث أقول «أفلامنا» فانا لا أعني فقط تلك الأفلام التي أدت فيها جيوليتا دور البطولة. فقد كانت معي خلال العمل في جميع الأفلام، حتى حين كانت تبقي في البيت. كانت تشمليني بالاهتمام والرعاية. كنت اتصل بها دائما وهي في البيت تعد لي العشاء في أي ساعة .. لقد كانت فعلا بمساعدتي الأول. وفي أكثر الأحوال كنت أريها ما كتبت قبل أن يراه أي إنسان آخر.

لم أطلع أحدا على شيء حتى جيوليتا، قبل أن أعده إعدادا تاما. كان من المهم أن تكون بنيتي واضحة في ذهني قبل أن أقضي به إلى أحد، ولا قال لك الآخرون: «يمتلك أن تفعل هذا»، أو «يمكنك أن تفعل ذلك». وفي هذه الحالة لن أكون حازما، لأن الشخصيات لن تكون قد اكتسبت وجودها في ذهني. وما إن تكتسب وجودها الخاص حتى تكتسب حياتها الخاصة. وحين أعرف كل شخصية معرفة عميقة، أعرف ما تفكر فيه، وما يمكن أن تفعله، ولذلك لا يمكن أن أخون أيا منها.

إن حياتي العملية لم تكن قط عملا فعليا، بل إجازة طويلة إن عملي وهوايتي شيء واحد. فعملي هو صناعة الأفلام، وهوايتي هي صناعة الأفلام، وصناعة الأفلام هي حياتي. كان بين يدي وعقلي ارتباط ما من أجل الإلهام والابتاع. ربما خطرت في فكرة من غير أن يكون معي قلم، ولكن مخيلتي لم تتعرض فعلا إلا والقلم في يدي. كان وجود الأفلام الجيدة حولي مهما جدا. وبالطبع كنت في غنى عن الأفلام في إحلامي، ولكن عند الاستيقاظ كان لابد من تدوين ما تخيلته في المنام. وحفظ هذا التدوين البصري للقصة في كتب أحلامي.

إن الإلهام يعني في نظري إقامة صلة مباشرة بين ما يدركه عقلنا وما لا يدركه تماما والابتاع الفني له متطلباته التي تبدو للمؤلف لا غنى عنها. إن جميع التفاصيل الحقيقية تأتي من الإلهام. والتوافق والمشارع الطبية مفيدة للعقوبة اللازمة.

حاليا أبدأ العمل على فكرة تتدفق أفكار أخرى. وكثيرا ما تكون غير مرتبطة بالأولى. وتتنافس كلها قاطلة: «أنا، أنا، أريد أن أولده. وكل واحدة تحاول أن تستولي على غيرها.

حين أنصح جيوليتا بالإقلاع عن التدخين يظن الناس أنني أقول لك لأنني اشتاق إلى التدخين الذي أقلت عنه منذ زمن بعيد. ليس هذا هو السبب. فإنا أقلت عن التدخين عندما بدأ صديري يؤلمني بعد ذلك أحببت ألا تدخن جيوليتا. أن تقاع خاصة عن عادة التدخين طيلة الوقت. وليس مصادفة أن تدخن كثيرا في الأدوار التي أدتها على الشاشة. كنت أعتقد أنه مضى بها، كما عرفت أنه مضى بي. لقد أصبحت رائحة الدخان تضايقني، ولم أقهر سببها لاستعماي به في الماضي.

أظن أن جيوليتا اعتقدت أنها سوف تسمع إن ذاققت عن

التدخين. وهي كان تراني برهانا حيا على ذلك، مع أنني تركت التدخين بعد أن سمعت، وأصبح ذلك مصدرا للخلاف بيننا بحيث أننا لم نخصص لها غرفة للتدخين في شقتنا فقط، بل كانت تأخذ أيضا غرفة مستقلة في جناح الفندق الذي كنا نزل فيه أثناء سفرنا. لا أعرف كيف أكون صاحب «سياسة صائبة». لقد سمعت هذه العبارة وأنا في أمريكا. لا أعرف ما هي «السياسة الصائبة» في الوقت الحاضر، إضافة إلى أنني لا أرغب في معرفتها. إنني أغير عن رأيي مع أي أعلم أن الخطأ لا بد منه أحيانا، وخاصة أن معلوماتي العلمية محدودة. من المؤكد أنني لا أصدق ما أقرأ لأنه مطبوع ليس غير. وأظن أن التلغراف أيضا يلفق من الأخبار أكثر مما ينقل بسبب آراء القائمين عليه. وبسبب ما يخلقه التكرار الكثير من انطباع زائف عن الواقع. ولم أهتم مطلقا بالانتماء إلى النوادي أو الأحزاب أو ترديد أقوالها.

لقد توهمت طويلا أن الموت شيء يصيب الآخرين. ولما دونت مما يدعى متوسط عمر الإنسان أدركت أن مستقبلي محدود. ريمت معظم أوراقي، ولم أترك شيئا يزج جيوليتا أو يزعجني لا أولاد لي تشغلني إصغلتهم، فأفلامي هي التي ستمثلي في المستقبل، أو أرجو أن تفعل ذلك.

كثيرا ما أسمع الناس يقولون: إن أفضل ميتة هي أن تعيش عمرا مديدا ثم تمض عينيك ذات ليلة وتموت وانت نائم موتا مفاجئا. ذلك هو الموت الذي لا أرغب فيه.

عند نهاية حياتي، وفي فترة الغيبوبة القريبة من الموت، أتمنى أن أرى رؤيا تكشف في أسرار الكون، وبعد ذلك أستيقظ، وأتمكن من صناعة فيلم عن تلك الرؤيا.

أخاف أن يقعدني المرض والعجز الجسدي عن العمل. أنا لا أترقب الموت، فأنا ما خشيت مطلقا كما أخشى الكهولة وتداعي الجسد. أنا لا أتمنى أن أعيش مئة سنة.

كنت طفلا معتل الصحة يشعر بالدوخة، ويعاني ضعفا قال عنه الطبيب إنه عيب في القلب. لقد قال ذلك، وربما كان يعني أن متوسط عمري المتوقع سيكون قصيرا. وهذا أنا قد عشت عمرا طويلا وكافيا لأنيأت خطته. وبما أنني اعتبرت طفلا مريضا، فقد أحطت بالكثير من العناية الخاصة. وهذا لم يقلقني على الإطلاق، بل جعلني أشعر بالتميز، إن الموت يكتفبه غموض رومانسي.

إن شعوري الآن مخفف. فلو أصابني مرض وأعجزني عن العمل لكان ذلك موتا في الحياة بالنسبة لي. تفلقتي فكرة العجز. وعدم ممارسة الجنس ثماني مرات في الليلة الواحدة. حسنا! ربما سبع مرات.

عندما كنت صغيرا، كان كل واحد من أترابي يقول: «عندما أكبر ساكون...»، أما أنا فلم أقل ذلك. لم أستطع أن أتصور نفسي في المستقبل. كنت عديم الاهتمام بذلك. لم أقدر في الحقيقة على تصور نفسي واحدا من أولئك الكبار الذين كانوا يحيطون بي. ولعلني اكتلعت من غير أن أكبر لذلك السبب.

حينما صعدت الدرجات العشر المضروبة من حجر رملي
مقدود، وقفت تحت قوس البوابة الكبيرة، في العتبة تماما
حيث امتزجت نداءات التماثيل بظل سقف المعرض
وجدرانها ويهوه الاصيل . كانت التماثيل هناك في مدخل
الدهشة مصفوفة في قيامتها معلقة الى حيرة العين.

من أين أبدا؟ أئمة بداية حقاً؟

تماثيل ترتفع في الليل لتعلم الخوف

ادريس عيسى *

هذه التماثيل الصغيرة الحية التي يتهاى فيها مشه والي هي فراغات - أعضاء - ليست عليها
أصابع التماثيل ولا نضاباً نهب بأجزاء منها حتى استوتت أمامنا بدلاً كلها، ليست عائلات تشير
الى تفكك المادة والخللاها واستسلامها للفراغ الذي ياكلها. فلا كل لهذه التماثيل إلى بفراغاتها، لذا
نراها تخرج من رؤيتنا حينما نخرج عن الفصل بين الفراغين، وحينما ندرك أن الفراغ ذاته مادة
للتشكيل، أي فراغ يرى ويعرض ويصاغ ويويع.

تري التماثيل، هذا الطبايع غير اللغوي أصلاً لا يأخذ دلالة الطبايعية إلا في سياق هذه
الرؤية العجيبة رؤية الفراغ مجسما.

تري التماثيل لكي تدعوها الى النظر إليك، إذ ليست هذه الرغبة البصرية غير لفئة مضعرة
بالذات التي لا تستطيع أن تری إلا عبر وسيط تقب البصر كأنما لتقبض على خرسنة معلقة في
الفن. لذلك أنت لا تشي بل تنوس، شجرة من صمت وكبرى في ربح الاغواء، تبث عن جنودها
في الضوء الذي يبقى. لا تنظر من مرقب ثابت، تبذل الألفنة والرواد متقرباً آثار الجيان الذي
ينزع، الغني، هذه هجرة من تمثال إلى المعلم
من منحوتة الى ظها وصداها، من شكل
يكون في فراغ يتكون الى النسيان والتأويل
طرائد موشية في نهاية اللغة. لذلك تشئت
الدلالة ففتشت أنت، ترفض بين التماثيل إذ
لم تعد تجيد السيرة تندفع وترد كظل تعلم
أن يترك أبواب العالم، ثم تصيد نائكة.

صمت، رؤية إصفاء، هجرة، حلم
والم فيه، صيد الكائن الساقع في أضوارنا
المعتمة، الذي به مس من الشمس الأولى، ذي
المسائح النسبية التي من ضوء - حيرة
مساحة الغني وإضاءة المركز: ذلك ما نطله
منحوتات كارلوس إيرار و تماثيله، إنها،
بعبارة أصغر، نظم الخوف، فلفاظ يبعث
دائماً عن بداية نقضي الى نهاياته السعيدة.
وليس الخوف بداية حجرة تحفز الكائن على
تمس إمكاناته في سياق ما. إنه فنان البداية
والسائق والأفق معاً لذلك يبدو كل شيء في
الخوف مرتجلاً حتى أحكم التقدير.
من أين تبدأ هذه التماثيل؟

للنحوتات كلها تنادي بالداخلين ويتنادى، لا بكتلتها وأشكالها وأعضائها فحسب بل
مدراغاتها أيضاً وبصمتها وأغياها الكبير عن النظر. كأنها لا تدعو الى النظر بل الى الاصغاء.
كأنها ليست مقبلة في أشكالها، بل في الاحتمال الذي يجلبها هجرة الى المعنى، حيث الكلام كله
تضم إزاء الغريب الذي يصعق. لم تكن تدل على شيء آخر غير المتاد.
في معرض كارلوس إيرار⁽¹⁾ لا يكون عليك ولا لك أن تتبع مساراً مسطوراً تهيك حيل
العرض (تقديم بعض النحوتات، إرجاء أخرى، إبراز ما يملك قوة اليرقان، وإخفاء ما يجمل
الرؤية مؤاربة لا تنتفع كلها إلا الى الفلز) فقد تتسول الى التماثيل لكي تراها ثانية وثالثة محاولاً
ببعض الأقسام البصرية التي تتجسس ذاكرة العين أن تعيدها الى صفاء الألفة، وتترك أنك لم تراها
من قبل، كأنها تتماثل لك في هيئتها أول مرة، إنها تماثيل هاربة من عين تريد تثبيت الرشي في هوية
شكيلة لتعلم أن أنها أثرة للضوء.

الارتقاء والسيرة خصيصتان من خصائص هذه النحوتات، لذلك يمتدحها خامها الصوغ
فيما يشبه الحيرة بين الاسم والصمت، بين
الرجوع والصديق إحساساً بالزمن.

وتسرى التماثيل: العيارة هذه في
العرض هذا تتقنم طيفاً شاذاً لم ترصد،
ملاغة القول ولا قواعد تحريك اللسان في لعب
الاضحاح - الاضمار. فالتماثيل هذه ليست
مرئية، ليست للرؤية، أو بالأحرى ليس
للعين اللورية عن التثبيت والفرز والتصنيف
والاقتضاء أن تراها، كلها وتحيط بها
والإحاطة هنا لا تنطبق ببالجرشيات
والتفاصيل والتفاهيد إذ يمكن الشاغل أن
يطوف حول التماثيل أو يشرف على هاماتها
أو ينحني الى بوابة صفلي كي يرى خصوصها
من تحت غير أنه في تحولها هذا ان يكون له
إلا «الملمح واللوح»⁽²⁾ هذه تماثيل لا تشغل
إلا حيزاً بوجه العين بمضاهة المرئي، لكنها
تقبض عن ذاتها وعن المكان بفراغها الذي
يلتقي بالفراغ المحيط فيجذب وينجذب إليه،

* شاعر من المغرب يقيم في جيبوتي.

العدد الثامن عشر - ابريل 1999.



لكي يبدأ الأثر الفني، لا بد له من نهاية تكمل عزله وتفصله عما حوله. غير أن النهاية لا تتصل بالواقع وإبراز الأثر في سياق تلق بعد إفراده وإبعاده شكلا وإسما (عزلة) خاصين بجزائه وتعيينان به إلى غريبته بين الأنثى والمثقف، بعيدا عن مبدعه. ذلك أن الانتفاع بالعدد الذي هو سمة من سمات الحداثة والمنتج الحديث^(١) والذي ينتقل هذا المنتج من أحذية المعنى إلى متعدد وتلاحيه (أو استتالته) لا يلقى نهاية الأثر فحسب بل يلقى كذلك بدايته، ولا يفرض سياق تلق واحد بل يخرق كل سياق جاهز من أجل أن يقرح أسئلة محتملة عديدة وميوهية بها خارجا عن مركز اليقين والوضوح والصفاء والاكتمال ومرصاة البعد إلى الوجود للشفقة، حيث تجرب الدورات اللغوية مغامرة الإبداع ومثمة اللعب، ويصير حضورها في اللغوي جزءا من الأثر ذاته يكمل بنيته ويعمها.

لا تبدأ هذه التماثل من المكان (الفضاء) ولا من اللادة التي أنشئت منها (زحام، طين، برزخ) ولا من الفكرة الأولى التي حركت اللادة في نوم غفلتها وخامها البسيط، ولا من التخطيطات التي قد تكون فخا للشكل. إنها تبدأ من الفراغ لا بساكنهه تفيض اللادة الذي يسلا غيابه (لا مادة، بل من حيث هو ذاته مادة خام أخرى تغلب التشكيل والانشاء في هيئة تجعل الفراغ مرثيا وملموسا.

إن الفراغ الذي يقدم من حيث هو مكون من مكونات للنصوصات لبعضها إلى إحساس لازم بالمفارقة التي يفجرها الجمع بين اللادة والفراغ الذي هو عنصر من كينونتها. فبالإمكان اللتان اشغلتا بالفراغ (لا الحادي الحبيب بالنبوءات، الذي يمنحها سياق عرض، ويجعلها موضوعات تدرك في حين ما) وشكلها تستوي النصوصات، فاضاقت للادة والفراغ معا حتى صار بإمكانها أن تتحدث عن فراغ الفراغ ومادة اللادة (في نخت النصوص) كما تتحدث عن معنى اللغوي، غير أنه إن كان يوسعا في التجربة اللسانية أن نعتبر من المعنى إلى معناه، من سطح لا يصعب ذاكرة تحت من غور يؤولها، فنستعبد بلادة تاويل يحوّلها تثبيته معنى الظاهرة المسحكي والجزأ والما^(٢) سيتمتع طيلنا على نضجر على مسار انتقال من النحت إلى نضج من الفراغ إلى إفراغه، إذ لا يبقى الفضاء مجرد غياب للمادة تعرض في سادة محاضرة، وإنما يصاح امتدادها إلى نضج لتعاطيل خارجة بفرغها من أشكالها لتتبيته في الفضاء، فلا فاصل بين الفترعتين مادام أحدهما يمتدح بالأخر ومن ثم لا فاصل بين التماثلين والفضاء للعرض.

يفرغ كارلوس إيبسار منحوتات لكيلا تنسبي ولا تبدأ، لذا تعبر لنا موعدا مع اللغز، تتصاعد اللادة بفرغها، تفضل العين بين الشكل والفراغ الذي صار مادة أي اتخذ هيئة وشكلا. إن هذه النواحيات والصور والالام والخصائص التي تخترق الكلمة وتمنعها أن تكون مصممة مغلقة مفصولة عن الفراغ لتجمل النضج مسارب في صمت اللادة وتعيينها بالموسيقى. هكذا تعبر العين عن إيقاع ملتصق قد، إيقاع يعشق صمت المنصوتات لتتكلم بجرأها وانشطارها كما تعشق عروق الذهب وشذراته ذاكرة المجازة أو ذاكرة الدهر.

تماثل تستعمل العالم بآلم كبير، ويرغبة في الإفصاح عما يوجد بها بالانسان في هذا الالام وعلى الرغم من أن سلامها تكشف عن طمأنينة مرسومة في سراح النظرة، وانطباع الشفتين وعافية العضل والجوارح، تتبين أن هذا الالام المحصول على سلام غير مصانيفه، والبش كان فيه من مدخل في طهيرة، أي صمت البصر بين شفتين، ليس سوى قناع وجعرة إلى ما يخفي. ذلك أن النظرة الأكيدة المخطوفة بالطائرة إلى أفق آخر وسما تتكون في شروء العين لتدعوا إلى أن تسكنها لذرى منها (من غيابه) ما تراه السماء المحتملة التي هي فراغ، فراغ من العلامة والمعنى ذهل به، تحذره، وتظهره، وتؤلفه وتعييه، لنراها، ترى: لذرائنا.

مرة أخرى نجد أنفسنا في الملاءة، فالعين المتفرقة إلى أفق لا يرى (أي يراه غيره) هي نيتها أفق مبهوم وأسم آخر لثبوت، فما الذي لا نستطيع أن نراه معهها إلا إذا ندرى فيها الفراغ؟ هذه الفنية البصرية بالعين التي لا ترى شيئا، التي تألف ذاتها منعكسة في عين الناظرة أمامها، تذبذبا إلى اللحل المظنور، محل الشيء الذي خلفه، وتراه فحينما نرى شخصا ينظر بإدخاله وسكينة لا يسعنا إلا أن نضيق منه النظرة باحثين عن اللخل الذي يقطع مسار نظره عن ظاهريه، لثري نأخذ مسارا من الضوء والشكل، ونشارك في هذا اللخل، البصري الذي نطليه مسامحا متعاقبين بتاريخ أعتقنا كاه، وللتجربة تغدو مربية ومثيرة للزلق حينما نؤكد ذلك الشيء، أو لا يكون للعين

الناظرة موضوع رؤية محددة، حين تتعب العين انقلبتها إلى غياب النظرة فتفتدو عضوا منها بيا موزعا على العالم، لأنها حينئذ، في هذا العنصر الشفاف، تستطيع أن تروى كل شيء حتى لذاتها، ولا شيء ييسر الرؤية الداخلية ويحقق أكثر من غياب النظرة.

لكن ما الذي يحدث حين ينتهي مسار تلك النظرة الغامضة إلى هنا؟ لتستقر أننا نولي في رواق تسكنه وتتجاوز فيه التماثل، وبغية، إزاء النصب، ندرنا أننا مرصودون، وأن الآخرين التي مررنا بها (حتى وهي شاحصة إلى أعز، أو مشجبة عتا إلى جهة لن نبلغها إلا بجدس، أو ملقية الجفون على تاريخ مبهوم هو تاريخ نضائنا وجرأها) شلتنا جميعها في مجال ما من ذاكرة شتتة حينئذ يستيقظ عشب كثير في أهوار جافة وسندرك أننا مدعوون إلى متاعات كثيرة مساحلها عيون، وإن هذه اللادة المبرية التي ياكل فيها نضج نظرا أكثر دون أن يستنفذ، تسمى الخوف من اللغوي.

تسبان أهوية إزاءها تسبان أهوية وبما بينهما التماثل لا بد لها ولا نهاية، ظاهرة في انبهاام الكائن المزوج الذي تجطه لزو لوجيه ظلا وتغنيه حجاب جمال، ما الذي يستطيعه



الأثر الفني حينئذ، إذ تترنح ذكركه في عنتها، ويضيء أفقه بسراب معش؟

إذ لا يبدأ الأثر ولا ينتهي، ينزع - تبعاً لتعريف إيمير - إلى أن مظهره بذلك^(٣)

يتظاهر بتبدلها وينتأخض (أو يتناهي) أي (إت يستعير بداية ونهاية محتلتين لا محسوسين يومهم بهما، وإذ يفعل ذلك، إذ لا يكون له حدان، أول وأخير، تتلاشى هويته في الصميرة، فيتأهل أيضا بالوجود، يتواجد (يتكامل) إن كان لم يكن بعد. السا هنا في سياق لغوي وإغوي؟

يلزم، لإدراك هذه الدعوة المضمرة أن نقف على ميكانزم الإسقاط الذي يحفزها. فالغري للغوي لا يتظاهر أمام الآخر ولا يقتحم مجال إلاميات إلا لأنه قد أغرى به وأغرى به قبل، إنه يريد أن ينقل إليه عدواه، أن يتبادل اللقاء، من هنا يمكن أن نفهم احتفاء الأثر الحداثي بالأخر (الطليقي) حتى وهي تطالب عزلتها القسوى، وصمتها الذي تنتهي عنه كل إشراقة فليس إلا التلقين، في سياق الانتفاع الفني، إلا أن تركية

توفيق إيليارا كلافيرين في فجر علامات ، فكيف يمكن أن نسمي هذه اللحظات التي يتكرر بعضها بعلام طوطمية أو يندو وأتقنة فطسية تشبه ما كان يترين به ليلطرة الأرض قديما كي تكون لهم سلطة الآلهة فتختل أسلؤهم بيننا.

يبديه ، يبدئ الخيميائي والهامد الحكيم ، يمزج إيليارا خامات وهويات وعوالم وإجناسا حتى تتلذذ حركاتها صفة بالغة ، والشيء ، كأنها ترى في غير مجال الرؤية ، في مكان آخر غير زماني ، إن الانساني - وهو العصر الحاضر في كل اللحظات ، ليخرج من قيد الانثروبومورفي (Anthropomorphisme) (1) ليكتسب خصائص وسعات أخرى غير بشرية ندره من أصدقه ووضوحه ومناه الذي يسبقه فيجارتج (المرأة القفرس) التي تفكر بالسمتورات الاسطورية ، ملطزة ، والجوكية ،) ، والنباتية (إنباتش) (Germination) التي تمثل اسرارة طالعة من رشيدات نبتة ، وقد أخذت تلك الرشيدات حجما وشكلا يوحيان بأعضاء الجماع الذكورية ،) الحضارية (مباريس) ، مطجاة ، ووزارات ، قصبة ، حيث تنصهر عناصر أممية في عناصر معمارية (حصن ، سفينة) ،) ، والنفق السلاوي (الذي هو شيء مبهمة يمكن رصد مظهرها وتتوحيدها في جل اللحظات الجانبة السلاوية ، السلاجانية ، البقطة ، عسود الكون (4) اللاتماين ، سقوط الأعضاء وفراغ الحشا ليهام الجنس ، التعال -).

إن اللحظات معطها عديمة الجنس ، لا تكرر ولا أنشئ أو بالأحرى لم يكتمل جنبها بما يفرزها وينجها هوية واحدة واضحة ثابتة ، فهي العسود والهلمات تتحد الأنثى بالهند والاضلاع في الزور والترافسي البارزة والعضل الهادي السرخي والهادي الجسد اللطيف واللبه للطمعة المظورة للفتنة نحو البهر ، وتحطى فروجه ليهام بصم جنسي على اللامع والقتاسيم والأعضاء (المعين) ، الشفاه الآفنة ، الفترن ، الفصنر ، الوججات ، الجيبان (الجبية) ، هذه السمات الخلاقية لا تمنح الأنثى أية كاملة إذ تغيب هويتها بأغفاله الفرج وإمحاها باعتباره عضوا مزيئا لها من الذكر - والذكورة ليس بذكها المصدر نو التشوئين المحلنن والعضل البريء الوفور الشدود في ذروة الياس ، ولا الفتح الألبني ذو العصب النسائي ، والأرباع المستقررة ، إذ تنوب هذه الذكورة في فراغ التمثال (الذي هو فراغ هوية) حين تقدم لتصفاه لعلها متناهية بتجاويف تشطرها وتربطها بانفتاح الخارج ، إذ تخفي بتسطيح يعمل بها نحو السلاسل واللاتحادية ليحقق انتماها إلى الغير مافرويني (Hermaphrodite) (2) ومن ثم يحصل تماثلها واكتسابها سمات للقص الذي يغفل جانبية حرية ليفض ويرك التماثل ويرعب.

تنفض بعض اللحظات مبتورة الأيدي ، مفرغة البصا من الجوارح التي بها تثبت الفرائز وتكتسب الليل (الغداة الخوفية للحب) - ويبدو هذا الاستفهام عن الرافين الأممية كما لو كان سريرة تطهير وتصفية يقطس بها الكون من إفسار وضعه الأرضي ليبتحن كينونية عليا ، إن التحلي عن اليد ، العضو الأممية لأنه دشن نزوح البشر من القباب إلى اللغة والحرف واللحن وتجويف الجاهل وانتقاه إلى الفراغ الفصوه ، ليست كلها إلا الصيغة اللطسية والجمالية للاشارة إلى الانتقال من الشرط الفيزيقي إلى رحابة "القصي" ، والخلص من الضيقوخة والخطية واللوت. تبدو هذه التماثل ، وقد استغنت عن اليد والشما والفرج (Sexe) ، كما لو أنها تنافر خصائصها البنوية لتستعيد كينونتها التي حيث تحقق الوحدة والظن - إن هذا ينكرنا يرمو لبر وتلقيق والاتساق التي يمكن العثور عليها في كثير من مساهم الخلق ونشاء العالم أصل الطقوس الاسرورية (rites) (3) للربط بينه والتي تحل في تعلق البشر بكونية أو صيغة عظمية بصفتها منهة ، ولا يمكن استعانتها إلا بصوت - ميلاد لأن ينشأ فيه الواحد الكلي الذي تتدمج فيه التناقضات وتائلف ، والسدي نكرنا ولا أنشئ ، وإنما مكان كامل (Etre parfait) ، فالحقوس تبيد تعيين تلك الكينونية الأصلية الكلية رمزيا.

لنعوارة التكالل لتكامل هذه بقعتها لنا أيضا بانجيل توما باعتباره مؤشرا على الوصول إلى الحكمة ، بعد تهافت السطود بين الأبعاد ، والفصين: دميضنا تهلون الانثى واحدة وتهلون ، الفايان كالتفاهر والظاهر كالباطن ، والأعل كالأسل ، وإنا جيلتم الذكر والآنثى في الواحد فمن أجل أن يبقى الذكر بعد نكرنا لا يبقى الأنثى بعد أنشئ ، حينئذ تهلون للهلكة (4) ، إن الخلاص هنا للعبع بعد يصعب تقوم على الفارقة ليس إلا أجزاء الأئسن للتحول الأقيسي الذي هو موت ، إذ هو عبور من حالة الانشطار والتميز والتعدد إلى التلاطف والعموض والأدية. وذلك ما يمكن

لحضوره المهلك السبق ، الشوط الانطولوجي لكل أنشئ ، الذي يمنحه أن يتعد. مخدني ، طابقي ، بامكاناته ، أجل في منه حين يمجها غيره أصبني بالعتي ، العبي ممي لية لوتة ، ذلك هو نداء الأثر الحدائي ، وسواء أكان أديبا لم موسيقيا أو تشكيليا فإنه بافي حضوره (الذي هو غيابه) من جانبية الفتنة ويسعى عبرنا إلى أن يقيم في مسار لاختلافه للاتحاد واللاهوية مستعان لأشجان لخصوات إيليارا ، لكنهما لا تحصران بدلالة صانته أي إنهما لا تعيان فحصب أن اللحظات ، بوافها ، بفضلها فقدت الحيز والشكل (الفتنيز) ، بل تعيان كذلك أن هذه اللحظات ، حتى وهي تحمل أسما (غرافا) وتوقيد ، لا يصمها اسمها من التشويش واللبس ، ولا يتقنعا من الأزدواجية إنها كانتات خنثى (أندروجينية) (Androgynes) غولية (5) ، تهجر سماتها البشرية لتلحق بالآخر تستعمر منه ما بجفتها كانتات علمية (أو كايوسية) تدعو إلى تحويل السروية عن شاشة الباشر المألوف إلى الشاشات العميقة التي توطيها وتنشرها الأحلام.

هذا الإلهام الجنسي ، للاصفاء الخلق ، يجرس لحظات عجاب (فنتاستيك Fantastique)



دفعنا بها سريرة الرؤية ، ويؤهل اللحظات للخرق الخغل ، وينجها طاقه والشاء ، والندعة والاستشائي ، والهامشي ، واللازمي ، والفتنة ، والشيء - الجميلة ، وإذا كان صفاء الهوية شرط لتعني (الواحد) في كل دال ، فإن هيئة العنصرية ، هذه الكينونية البرزخية بين بينه أي هي لا عبور نحو آخر للعلم المعش الغريب حيث يغفو العلم الوسيطة الوحيدة للمكة للاقامة في ه العدم والإفناء ومعه.

بين بينه ليس في هذه العبارة إلهام كرونوطوبي (زماني - مكاني) ، فهي لا تعني مكانا محدد ، ولا محلا لأسامات وإبعاد إنها استعارة فضائية لقول سالك يعرف ، فإنا لتسمية ما لا اسم له ، ذلك أن حركات إيليارا ، كانتات العنصرية ، لا تظهر في مكان ولا تروى في بؤرة ، إذ يلزمنا لكي نراهنا ، أن نطيق الأيمن على الفراغ ، وتلحق أشكالها المظلمة ، في بلد الحروف ، بلد الأصول ، حيث لواء كلها خام واحد منسجم في النور الذي ليس نهارا بعد ، والظلمة التي ليست ليلا ، ولكي نراه يلزم أن نتمثل لها على اسم مرجلي اسم أكثر غير الذي يسعها في المعرض ، والذي يمثل إزاء

«رؤية» وراء تماثيل إيبارا، في الشاشة المعتمدة لظلالها العميقة، حيث تراقص العلامات حول قنديل المعنى.

[illegible]

ج - سبب كل القول، وفي استعمل هذه الصفة بالقياس للقول في اللاموس المحيط، ومن يتلون ألوانا من الصحرة والجن أو كل ما زال به العقل. انظر باب (غول). والانسورجن هو الانسان الذي يجمع بين خصائص الانثى والذكر.

ibid., p. 147 et suivantes. -

مائة عام على ميلاد بريشت



علاء عبد الهادي*

كان شباب التعبيرية المتحمسة - في تلك الفترة ما بين ١٩٢٢ - ١٩٢٠ في ألمانيا - بانسانيتها الكونية قد خمد، وأخلت التعبيرية المكان الواقعية جديدة.. ترفض صرخة أيها الانسان التي كان يطلقها التعبيريون. وأطلق على هذا التيار الجديد اسم «الموضوعية الجديدة».. التي كان عرضها عرض الحاضر التاريخي ونمط تعبيرها هو الوثيقة، وشكلها المسرحي "Zeitstück" الذي كان يمس موضوعات معاصرة، وكان للمسرح هو الحلية التي تخوض فوقها مختلف تيارات الحركة الثقافية معارك عنيفة، فقد أصبح المسرح ذو الغرض وسيلة تعبير مفيدة حيث كان في الامكان نقله الى أي مكان، وتقديم مختلف العالجات عليه، والى تلك الفرق تنضاف جميعيات محترفي الاثارة والدعاية "Agt - Prop" والتي كان يدير احداها «أرفين بسكانتور».. انطوت - في هذه الفترة - موضوعة التعبيرية وتفرقت أشهر كتاب المسرح، فانغمس فرانز فرل وكارل تسوكماير في الرومانطيقية والصوفية الدينية، واتجه جورج كايوز وفالتر هاستنكلير الى مسرحيات البوليفار، الناجمة فيما تبعتها هانز جوست ورينولد غورنغ وارنولت برونن مواقف سياسية معينية ورجعية.. أما تولا وبريشت وفريدريك وولف فقد تقاربوا أكثر وأكثر مع اليسار.. تلك كانت بعض التأثيرات التي مورست - بين غيرها - على المسرح الألماني في تلك الأونة. (انظر: أوبن ١٩٨١، ص ٩٠ - ٩٤).

أثار بريشت اهتمام الكثير من النقاد: يقول اريك بنتلي «يختلف بريشت عن ايسخولس والأخرين من ناحية واحدة ظاهرة، انه يراهن على المستقبل في حين أنهم كانوا يبنون على الماضي (بنتلي ١٩٨٢، ص ١٢٩). أما بيتر بروك فيقول «ليس ثمة انسان يهتم بالسبح اهتماما جادا ويستطيع ان يمر ببريشت مرور الكرام (بروك ١٩٨٦، ص ١٢٢) ويكتب رولان بارت عن مسرح بريشت: «... فن ملحمي يخترق أنسجة الكلام ويقسم بعدا بينه وبين العرض المسرحي دون أن يبطل فعله» (بارت ١٩٨٧، ص ٦٥). ويذهب فريدريك أوبن الى أن: «... قليلون هم الكتاب الذين كرسوا هذا القدر من الجهد ومن الوقت ومن التفكير في سبيل وضع نظرية لفنهم، وللمسرح كتنتاج لذلك الفن، وبريشت هو الكاتب المعاصر الوحيد الذي وضع أورغانون، للمسرح جديرا بأن يصف الى جانب أورغانوني ارسطو وهيجل (أوبن ١٩٨١ ص ١٤٤). بينما يرى الناقد ديف لانج أن بريشت هو أول ماركسي يقدم توليفة أصيلة في مجال الفنون بين النظرية والتطبيق (Laing 1986, p. 57). وأثر بريشت بقوة في المسرحين العالمي والعربي (انظر للاستزادة: عبد الهادي ١٩٩٧، ص ٩٨ - ١٠٥).

ويعد بريشت من أكثر الكتاب المسرحيين على الاطلاق الذين كتبوا في الدراما من جانبها النظري. وقد صدرت أعماله في ألمانيا في سبعة مجلدات ومع ذلك لم تتضمن كل كتابات (Bentli 1988, p.83). وكانت أولى مسرحياته التي عرضت هي سبارتكوس التي أعيد تسميتها بطول في الليل (Trommeln in der Nacht) وفاز بها بجائزة كلمت وكانت من أولى علامات الثورة ضد المذهب التعبيري كما اشتهر بصراعاته الخاصة - التي سمحت له فيما بعد - بأن يضمن نفسه - ما قبل اخراج «ادوارد الثاني» وما تلاها تعاون مثاليين كبار (أوبن ١٩٨١، ص ٧٧).

استقر بريشت في برلين عام ١٩٢٤ وكان يعمل مساعدا لريتهاردت "Max Reinhardt" في "Deutsche"

ولد برتولت بريشت عام ١٨٩٨ في أوغسبورغ، وتوفي في الرابع عشر من أغسطس عام ١٩٥٦ ودُفِنَ في مقبرة «بروتي (يشسوسشتراس)». درس بريشت الطب في ميونيخ - بعد أن يتوجه للنقد الدرامي - بعد ذلك كتابة الدراما. كان يريحت جزءا من الثقافة الألمانية، النسبانية، ما قبل ١٩١٠. الغرام بالعزف على جيتار، والتوجه الى الطبيعة الايديولوجيا المضادة الحديثة.. وقد رسخ بريشت نفسه منذ سنة ١٩١٩ وما بعدها كشخصية أدبية، أولا ناقد شرس مرضوب الجانب، ثم كمرسحي ومؤلف بارع جيونسون ١٩٩٨، ص ١٨٥). ثار بريشت ضد لشكيل الصارم والمغللق للمسرح الكلاسيكي بينيته القائمة على الفصول، ولحظاته زامته الكبرى التي تنتهي الى حل (أوبن ١٩٨١، ص ٧٣).

* ناقد وكاديمي من مصر.



من مسرحية (الام شجاعة)

"Theater" وأخذ يطور أسلوبه ويحدد مفاهيمه للدراما قبل أن يضع نظريته عن المسرح للمضي، وكانت بداية نجاحه الحقيقي عام ١٩٦٨ في مسرحيته للعدى من عمل لجون جاي (John Gay) أوبرا الشحاذ "The Beggar's Opera" والتي عرضها باسم "Dir, Dreigroschen, Opera" أوبرا القروش الثلاثة، ووضع موسيقاها كورت فيل "Kurt Weill" الذي تعاون مع بريشت في أعمال أخرى منها أوبرا النهاية السعيدة "Happy End" عام ١٩٢٩.

أخرج بريشت مسرحية كريستوفر مارلو (Christopher Marlowe) (٩٣ - ١564) سلطان ادوارد الثاني وموته المأساوي وكان أول عرض لها في سنة ١٩٢٤ في مدينة ميونيخ واستغنى بريشت فيها عن خطابات مارلو البلاغية، واستعاراته الرنانة، وشراء لفته، واستعاض عنها بعبارة حافلة بالصنيع المبتذلة وبكثافة عكست الايقاع للتسارع اللغوي السائدة كما أورد تناقضات قواعدية مقصودة فاجأت انتباه المشاهد. (أوين ١٩٨١، ص ٧٦ - ٧٧).

عمل بريشت مساعدا لرينهاردت في الموسمين ١٩٢٤ - ١٩٢٥ و١٩٢٥ - ١٩٢٦، ثم ثار بريشت بعد ذلك، ليس على باروكية رينهارت فقط بل على الواقعية الألمانية برمتها وحتى التعبيرية، باختسا عن جماليات جديدة عبر تطبيق مفاهيم الجديدة (التعليمية والسياسية) في المسرح، مقتفدا المصطلح الماركسي «الاستلاب» (See: Stayan "Entfremdung" (141, p. 1981، والذي عرف في العربية باسم «التفريب» ويرى كل من جون فيليت "John Willett" وكريستوفر إنز "Christopher Innes" أن بريشت وبيسكاتور قد دفعوا الثورة في المسرح التعبيري إلى نهايتها "Patterson" p. 1981، يقول بريشت «إن التعبيرية ويرغم ما طوّرته من أدوات تعبير مسرحية تظهر عاجزة إلى حد كبير في التعامل مع العالم أو شرحه كموضوع للنشاط الانساني، ولم تظهر ماركسية بريشت بشكل واضح حتى عام ١٩٣٠ حيث كتب بعضا من مسرحياته التعليمية. وأحل بريشت منذ العام ١٩٣٠ الديلكتيكي محل المحمي ووصف شعريته بأنها غير أرسطوية. وأنها شعر جديد (أوين ١٩٨١، ص ١٥٥). وضع صعود هتلر إلى السلطة عام ١٩٣٣ نهاية مفاجئة لنشاطه في ألمانيا التي غادرها صباح اليوم التالي لحريق «الرايخستاغ» (جونسون ١٩٩٨، ص ١٨٨).

تنقل بريشت بين العديد من الدول -بعد ذلك- مثل سويسرا، الدانمارك، فنلندا ثم زوجته الثانية، قبل أن يستقر المقام به في كاليفورنيا عام ١٩٤١، ومثل بريشت أمام لجنة التحقيق في النشاط المماضي لأمريكا ٢٠ أكتوبر ١٩٤٧ وأذكر عضويته للحزب تماما... وبدا متعاوناً مع اللجنة قدر الامكان حتى انهم شكروه علنا كشاهد متعاون (جونسون ١٩٩٨، ص ١٨٩). قال مترجمه «بيير ابراهام» إن بريشت قد أخذه قبل وفاته بوقت قصير إنه كان ينوي أن ينشر مسرحياته التعليمية بقدمات جديدة يقول فيها إنه لم يقصد أن يأخذها أحد على محمل الجد (جونسون ١٩٩٨، ص ٢٠٥) حياة بريشت ملأى بمواقف شبيهة ولكنني أميل إلى الايمان بأنه وليس في مقدر لمرء أن يعقب بحسب أمر كافة تناقضات بريشت، وأنه سيكون أمرا غريبا ألا توجد هذه التناقضات والمفارقات في شخصيته وأفعله في وقت حفل بأهوال الحرب والصراع الطبقي» (فيلر وهامبتن ١٩٨٦، ص ٣٣). وتلقى بريشت دعوة عام ١٩٤٧ من حكومة ألمانيا الشرقية ليتولى مسؤولية إدارة أحد مسارح برلين الشرقية. وفي ١٩٤٩ كان الافتتاح الكبير بمسرحية «السيد بوتيليا» وفي الوقت المناسب كان مسرح

(سكيف باوردام) قد أعطى له كمقر دائم للشركة وتم تدشينه بملصق لبيكاسو، كان لدى بريخت ستون ممثلا بالإضافة إلى مصممي المناظر والملابس والموسيقيين وشرارت المساعدين، وكان في استطاعته أن يجري تدريبات لمدة خمسة أشهر كاملة، وهي امكانيات وضعت مسرحه تحت ظروف مثالية يسيطر عليها تماما ربما لم يطمح أي فنان منذ «فاجنز» امكانيات على هذا المستوى المثالي (انظر: جونسون ١٩٩٨، ص ١٩١). يستحق بريشت ما أعطى له فقد كان ذا أسلوب خلّاق وأصيل في تقديم مادته الدرامية، وكان مبدعا موهوبا بارعا في تعديل أفكار الآخرين وأعمالهم ووضعها ضمن إطار تصوره الخاص للمسرح. يفكر عبر عقول أخرى، وفي عقله يفكر آخرون، هذا هو الفكر الحقيقي (بارت ١٩٨٧، ص ١٤). وزار بريشت باريس عام ١٩٥٥ واستقبل هناك بحفاوة وحماس شديدين وذلك بعد أن عاد إلى ألمانيا عام ١٩٤٩ ليدبر شركة "Berliner Ensemble". وقد تأثر بريشت بالدراما الشرقية كما تأثر بفكر الأدباء الآخرين مثل بونزا وكرونفوشيس وتواصل اتجاهات بريشت الفكرية، باهتمامه للنزائيد بالأشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية وخاصة بمسرح النثر "NOC" ومسرح الكابوكي (Kabuki) اليابانيين، وكذلك الدراما الصينية، وكانت مسرحيات (النو) اليابانية عاملا مهما في تشكيل وجهة نظره المسرحية وذلك لأن أداء الممثل فيها يكون مسليا فضلا عن امكانية عرض هذه المسرحيات في أي مساحة فارغة بالإضافة إلى فقر ديكوراتها وبساطتها المباشرة وهي سمات يعيد إليها بريشت، ويخلص «فردريك أوين» إلى أن مسرحيات بريشت التعليمية هي مسرحيات «نو» يابانية ذات مضامين ديالكتيكي، أما دور المسرحية التعليمية فيمكن في تحريض كل أولئك الذين يشاركون فيها

على أن يصححوا كائنات فاعلة وكائنات مفكرة في آن معا. والمبدأ الذي تقوم عليه المسرحية هو مبدأ الممارسة الجماعية للفن التي تحمل دروسا حول بعض الأفكار الأخلاقية والسياسية. وتجدر الإشارة هنا إلى أن أصول المسرحيات التعليمية ترجع بعيدا إلى الزمن الماضي، أيام اليسوعيين الذين كانوا يستخدمونها كأداة للدعاية الكاثوليكية، والتي كانت تتناول المثل والمعجزات 1-36، p. 136 "See, Salgado 1980، أما في العصر الحديث فلما انطلقت بذات مع (دوناشغن) وبان باشن للموسيقى الجديدة) وتكمن أهدافها في:

- إثارة شعور جماعي بفضل ممارسة النشاطات الجماعية.
- إيقاظ الحس الجماعي والوعي الجماعي.
- وكما يقول بريشت التعليم عبر التعلم "Lerned Zu Lehren" وكتب أول مسرحيات بريشت التعليمية بين ١٩٢٨/١٩٢٩ وكان عنوانها «الطيران فوق المحيط» (أوين ١٩٨١، ص ١٧٩-١٨٠).

ولا تكمن أهمية أعمال بريشت في الأيديولوجية التي تكسو أفكاره ذلك أن تلك الأيديولوجية تتغير تاريخيا، وإنما في المواقف التي يقدمها بها ومن أجلها (فيبر وهابن ١٩٨٦، ص ٢١) كان بريشت يدرك جيدا قوة المسرح الكامنة والقادرة على إثارة المخفر واستنهاض الحركة والفعل (...) لذا كان يريد دائما من المتفرج أن يبقى باردا متباعدة يمتلك مسافة المناسبة بعيدا عن الاندماج في المسرح ولكنه قريب من الفعل خارجة. ويستكمل هاينز فيشر وغالب الأمر أن النجاح الذي حازه بريشت من متفرجي لم يكن بسبب «مؤثر التفريغ» الذي تبتأه مسرحه الملحمي، بل رغما عنه؛ فقد كان محترفا بالشكل الكافي الذي يمنعه من إفساد النص بسبب التفتت الزائد، لذا كانت بعض مسرحياته مثل «أوبرا القروش الثلاثة» و«الإنسان الطيب من سترزانه» ناجحة جدا على المستوى التجاري Hilton 1993، p. 79.

بريشت وبيدات المسرح الملحمي

إن الدرب الذي سيقود بريشت إلى المسرح الملحمي، سيكون دربا بطيئا ومتعرجا، وفي نفس الوقت الذي سيتم فيه الاعتراف بتلك النظرية وبناءها، سيكون عليها أن تتلقى الكثير من التعديلات الأساسية، وكانت مسرحية «ازدهار واندهار مدينة ما هو جني» خطوة هامة في تطوره، وكان بريشت يعتبر نفسه على الدوام -تجريبيا ورأي في مسرحياته الخاصة مجرد محاولات أو تجارب، ربما يكون هذا سببا في نجاحه الأدبية التي ساعدته على تغيير الكثير من مفاهيمه وتعديلها بيد أن المبادئ الأساسية للمسرح الملحمي ظلت هنسي نفسها من الناحية الجوهرية (أوين ١٩٨١، ص ١٤٢).

يدين بريشت بشكل خاص لفكرة أرفين بيسكاتور عن المسرح الملحمي، وقد عملا سوريوا في الفترة ما بين ١٩١٩ - ١٩٢٠ في (Volksbühne)، ونود هنا قبل أن نتناول مسرح بريشت الملحمي أن نؤكد على الاختلاف القائم بين مسرح بيسكاتور ومسرح بريشت في استخدامهما لهذا الوصف، كان بيسكاتور من تلاميذ رينهارت، وهو من ابتكر المسرح الملحمي في عشرينيات هذا القرن ورائد طريق ما أصبح يعرف بالمسرح التسجيلي أو التوثيقي، وقد أثار بيسكاتور الاهتمام في برلين سنوات العشرينات بسلسلة من العروض التعبيرية استخدم فيها آلات معقدة وباهظة النفقات استخداما مثيرا، (إيفانز ١٩٧٩، ص ٦٤) ويرغم تأكيد بريشت على أعمال بيسكاتور باعتبارها الأعمال الأكثر

جزرية في كل المحاولات التوتيرية المعاصرة له وأن كل جزء فيها كان مخططا له زيادة القيمة التعليمية والثقافية في المسرح إلا أن الاختلاف واضح وجلي بين الاثنين فالأول يعتمد مسرحه على الاندماج والاندماش والمفاجأة المسرحية، أما بريشت فيعتمد على التفريغ، والاندماش العقلي والثقافي، الأول مسرحه وثائقي يعتمد التمثيل فيه على أساليب الواقعية الجديدة، ويعتمد تصعيد الخشبية المسرحية فيه على التفاصيل والمؤثرات الفنية المحددة والغلبة فيه للمخرج والثاني يعتمد مسرحه على أسلوب التمثيل اللصحي (التفريسي) ومؤثرات الناظر البسيطة والغلبة هي للكاتب الدرامي بتأثيره على المخرج المسرحي (Patterson 1981 p. 5).

إن دفع الجمهور لرؤية العرض بعين نقدية هو ما يؤسس الاختلاف بين مفهوم بريشت لما يسمى بالمسرح الملحمي وبين مفهوم بيسكاتور له، لذا كانت المؤثرات المركبة عند بيسكاتور وكذلك أساليب التمثيل الواقعي في مسرحه، مؤثرات مفسدة للزهد والثورية بسبب تدعيم هذه الأساليب للسلبية بدلا من المواجهة.

تتضمن كلمة ملحمي "Epic" لالمان، مجرد شكل ما من الأدب السردى كمفاهيم للنوعين الأدبيين (الدرامي والغنائي) بخلاف الانجيز الذين تحمل لهم الكلمة رؤية بانورامية للتاريخ ويذهب بريشت إلى أن المصدر الأساسي للغة الجمالية تكمن في وفرة الإنتاج الخلاق للمجتمع وفي قدرته على خلق الأشياء النافعة والسائفة.

يقول بريشت إن عالم الاجتماع يعرف أن هناك وضعيات (...) لا يقع فيها بين ثلاثيات جيد وردي بل بين علامتي صحیح، وغير «صحیح» (بريشت، د، ص ٢٨). لذا انطلق بريشت من معطيات واقعية وكيف أدواته الفنية وفق رؤيته الشاملة لهذه المعطيات. لذا نستطيع أن نتفهم لماذا لم يرجع بريشت للواقع في واقعية القرن التاسع عشر بل أعتمد بفحص الواقع أي دون الرجوع لوصف الفرد وعلاقاته مع المجتمع والأفراد كضحية للبيئة ولكن لاختيار وفحص العلاقات الاجتماعية للأفراد وبيئاتهم ومحيطهم مع رؤية كلية شاملة للعمل بشي بإمكانية تغيير كليهما، وكما يقول روبرت بروساتين في كتابه «المسرح الثوري» إنه على مستوى الموضوعية الاجتماعية لمسرحياته نجد بريشت يضع حدا أخلاقيا جازما من الإنسان طيب ولكن النظام ردي (بروساتين ١٩٧٠، ص ٢٢٨). يرى بريشت الواقعية باعتبارها محاولة لاكتشاف تعقيدات المجتمع وتعزيت نظريته السائدة للأشياء التي تلائم الطبقات التي تقوده (See. Lang 1986، p. 56-7)، أي إن بريشت لم يهتم بالواقعية كانعكاس للواقع بل بالمبادئ التي لا تتعامل مع الأدب بشكل عام مع أنه خيال مضطرب، ومن هنا اختلفت نظرتهم مع نظرة الواقعية الأولى بشكل عميق (Young 1981، p. 91) فمبادئ العرض لدى بريشت تستلزم مسافة بأكملها من مجالته العاطفة أو سيكولوجيتها بل أيضا وبشكل رئيسي من تقنية الدلالة وبكلمات أخرى، إن معنى العمل المسرحي يتعلق بما يجب تسميته بمنظومة الدال العنقاني بمعنى إن تغيير العلامات هو توزيع جديد له ولا يبنى هذا التوزيع على قوانين طبيعية بل هو فعل إرادي يستند إلى حرية الإنسان في اختياره للدلالات التي يعطيها للأشياء (بارت ١٩٨٧، ص ٦٠-١).

يفصل بريشت في كتاباته النظرية بين ما هو حقيقي وما هو غير حقيقي، لذا فإن على مسرح بريشت أن يحقق وضعين معا، عام وخاص، شكلي وغير شكلي، نظري وعملي (...) حين قال بريشت بأن شمة شيئا في

المسرح اسمه الوهم فما يعنيه هو أنه يوجد شيء آخر ليس وهماً، هكذا يصعب الوهم في مواجهة الحقيقة (انظر بروك ١٩٨٦، ص ١٢٢ و ١٢٤).

ويكتب ديوان بارت عن مسرح بريشت: «المسرح البريشتي هو مسرح العلامة، إذا أردنا أن نفهم كيف يمكن لعلم العلامات أن يكون بشكل أعمق علم فنّان، يجب أن نتذكر خاصية العلامة البريشتية قابلية قراءتها للضائفة فما يعرضه بريشت للقراءة بشكل متفكك هو نظرة القاريء وليس - مباشرة - مادة قراءته (انظر: بارت ١٩٨٧، ص ٧٢) هذه الهوة ما هي إلا قراءة تفصل بين العلامة وتأثيرها... فالهزة عملية انتاج جديدة لا محاكاة. فبريشت لا يريد الوقوع في مطب غطاء آخر أو طبيعة لغوية أخرى... لا بطل ايجابي عند بريشت. مؤلفات بريشت تهدف إلى الاعداد لممارسة فعل الهوة وليس التدمير. فالهزة بتغيير بارت... أكثر واقعية من التدمير. (انظر: بارت ١٩٨٧، ص ٦٥-٦٠) ففي زمن كانت فيه أسطورة البطل غير قابلة لأي نقاش، أحل بريشت محل مفهوم العظيمة مفهوم المسافة... ولم يعمد إلى تقليص قيمة الجانب البشري (انظر: أوبن ١٩٨١، ص ٧٧-٨٠). يخداف مسرح بريشت الحكم، لذا كان البطل في مسرحه مماناً لأن الحكم دائماً ما تكون لغة البطل الطبيعية. عند بريشت الحكم مقولة استوصل منها التاريخ لتبقى خدعة الطبيعة». (بارت ١٩٨٧، ص ٧٠).

أما من ناحية الموضوع فيقسم الكاتب "John Russel Taylor" مسرحيات بريشت إلى أربع مراحل هي على التوالي: مرحلة مسرحيات الرومانسية الوطنية ١٩١٨ - ١٩٢٩، ثم مرحلة مسرحيات التعليمية الأولى ١٩٢٨ - ١٩٣٨، يلي هذه المرحلة الفترة التي كتب فيها بريشت أهم مسرحياته والتي تقع بين ١٩٣٨ - ١٩٤٥ وأخيراً مرحلة مسرحيات التعليمية الثانية ١٩٤٥ - ١٩٥٦. (See: Taylor 1979, p. 44 - 5).

المسرح البريشتي الديالكتيكي

المسرح الذي لا يحتك بالجمهور - عند بريشت - ليس مسرحاً بل مسرح الفرد قد بداه لأن الفرد في المجتمع الحديث قد اختفى بوصفه فرداً... وإن المسرح الذي يصوره هو يحمل للجمهور سوى الخيبة، ويذهب بريشت إلى أن المسرح ماهية متكاملة لا يمكن أن يكون الجمهور أقل عناصره، لذا كان من الضروري عدم الاكتفاء بتطوير فن المؤلف أو الممثل بل يجب الوصول إلى تطوير فن التفرج - فالجمهور بالنسبة إليه هو أحد العناصر المنتجة التي تلعب دوراً جوهرياً في المسرح (أوبن ١٩٨١، ص ١٤٥) فواجب الفن بالنسبة لبريشت هو مساعدة الجمهور على أن تكون فاعلة في التاريخ بدلاً من أن تكون مائة (١٩٨٧، ص 58). (Loring 1986, p. 58). وفي بريشت ينبغي تحقيق نوعي الجمهور في الصلة كحالة عدم الوعي التي تسود الشخصيات والدراما، على الخيبة... مؤكداً على أن بريشت يعيق الكيان التكراري للآداب الذي يتحدد بغالبته للدلالة للأشياء لا بمعناها ليخلص إلى أن الأسطة المهمة تبقى أقل قوة من التساؤلات ذات الأجوبة المعلقة لكن المكثفة (ببارت ١٩٨٧، ص ٦٢). يتكون المسرح البريشتي من تآزيم الأشكال العادية للتفكير والتمثل في المجتمع البرجوازي ويرى بريشت ضرورة أن يفيد المشاهد عن علاقة الاعتقاد مع النص تلك الاعتقاد الذي يحيل العمل إلى منتج استلاكي بشكل أساسي، يتحرك فيه القاريء بسلامة مع تقدم العمل من حدث شعوري أو عاطفي إلى حدث آخر... لذلك أقام بريشت مسرحاً على وضع التفرج ملح في علاقة نقدية مع الأقاليم الموصوفة أمامه فالاحتداد - في حد ذاتها - ناقصة، وهي تشير إلى

أسباب متنبية يبرر وجودها ويتبنى على أسس اجتماعية (See: Coward 1986, p. 36) and Ellis 1986, p. 36).

بداية لن نضع الجدول الشهير الذي يحدد اختلافات المسرح الدرامي والذي يعتمد على العقدة مع المسرح الديالكتيكي الذي يعتمد على العرض (for further reading : Willet 1974, p. 37-39) ولكن سنحدد أهم مميزات المسرحية في مسرح بريشت، ونؤكد سريعاً ونحن بهذا الصدد أن بريشت نفسه لم ينكر أهمية التأثيرات الأسطورية ويرى أن تأكيدات هذه التأثيرات يعني تبليان حدودها (الزيبدي ١٩٨٢، ص ٢٧). وعلى هذا ينصح بريشت باستخدامها عندما يلعب الإدراك دوراً صغيراً نسبياً بسبب توافر وضع عام سببي ومصنوس ومدون، والجدير بالذكر هنا أن بريشت نفسه قد استخدم القلب الأسطوري في شكل نقي ونادر في مسرحيته (بناقد السيدة كارل)، ومع ذلك وبرغم قيام هذه المسرحية على الاندماج إلا أنها غير أسطورية لأن بريشت تجاوز فيها الكارثة (Calastrophe) إلى الفعل، إن لم يدخل بريشت في التناقض مع القواعد التي وضعها الأسطوري كتأثير (فن الشعر) إنما مع وظيفة المسرح في فترة الرأسمالية المتأخرة، والتي تبنت قواعد أسطورية الجامدة للمعنة في تثبيت الأوضاع القائمة على المصالحة الاجتماعية (الزيبدي ١٩٨٢، ص ٤٩ - ٥٠).

أرى أن نظام المسألة الأسطورية النهائي يستند على محورين أساسيين وهما الاندماج من جهة وفصل ربة القدر المويرا الذي يحدد الحادثة من جهة أخرى واستناداً إلى معارضة هذين العنصرين عند بريشت ورويته الجمالية للمسرح نستطيع أن نحدد بشكل لا تحاكيه الدقة ملحمة أي عمل من أعماله، دون إكراه الحكم النقدي على «أن ملحمة عمل ما يعني وجود مؤثرات تقرب بريشتية فيه، مثل التعليلات على الحدث، الافتعاض، الترافيق، السراويل، المحاكمة، البرولوج، كسر الحائط الرابع، استخدام التراتيل، إلغاء الأرائضات المسرحية من متفهم... إلى غير ما من مؤثرات)، إن هذه الأساليب والمؤثرات هي محض وسائل مسرحية ابتعدت - منذ بداية رؤية بريشت الجمالية للمسرح الملحمي - من أجل توجيه انتباه المشاهد المسرحي إلى الامكانات المختلفة للواقع عن طريق خلق مسافة بينه وبين العرض تسمح له بالتأمل والحكم اللذين يسمحان له بنقد صورة المجتمع المعروض على خشبة المسرحية، فإن نجحت في ذلك فستكون قد ساهمت في أحداث أهم مرتكز في نظرية المسرح الملحمي وهو كسر الاندماج وتقريب المشاهد وإن لم تنجح، فستظل مجرد تجديد شكلي لأساليب مسرحية جديدة قد تضعف النص أكثر مما تقويه، وهنا تبرز أهمية الرؤية الشمولية لكامل العرض (النص الدرامي/ التعلق المسرحي). إننا فالتقريب البريشتي يهدف إلى مقارمة الاستلاب التقليدي في المجتمع، إنه تحميم الأثر السلاطوني لما هو اعتيادي، هو بشكل أكثر اختصاراً استلاب للاستلاب أو لنقل أنه استلاب ايجابي، وأود هنا في تركيز أن أتناول منهج بريشت في المسرح الديالكتيكي في أهم اختلافاته مع المسرح الأسطوري من خلال هذين المحورين.

أ- الاندماج الأسطوري / التقريب البريشتي:

تقوم التراجيديا الأسطورية على الاندماج عن طريق خلق عاطفة مشتركة بين الرسل (المثل) والمتلقي (الجمهور) عبر رسالة درامية ومسرحية، وبإختصار شديد، فإن تعاطفاً ما يتكون منذ بداية الحكاية

المرحبة بين الجمهور وبطل المسرحية، يحدث بعده تغير حاسم (Peripetia) أو تبدل القدر وتحول صير البطل إلى التعماسة، بعدها يبتدئه التلقّي في الخوف والشفقة على البطل الذي يكون فعليا قد سار في انحدره التراجيدي سبب نقيصة ما في تكوينه أو شخصيته (Hamartia) وهنا قد يحدث انفصال ما خفي بين الجمهور وشخصية البطل، ولكي يتم تحاشي ذلك - في نظام أرسطو التظهري - يجب أن تمر الشخصية خلافاً ما يسميه أرسطو بالتعريف (Anagnorsis) حيث يجب أن يتعرف كل من البطل والجمهور - عبر العقل والتفكير وشرح الخطأ في سياق الدرامي على خطأ البطل ، حتى يتقبل الجمهور حدوث الكارثة (Catastrophe) للبطل ولكي يعي البطل التراجيدي هذا الخطأ (نقيصة ما في شخصية البطل) فإن هذه النقيصة بالضرورة - للنسبية الموجودة في مفهوم الخطأ والصواب يتوجب قياسها على نظام ما قائم، أي أن البطل داخلياً سيكون مقتنعا بالكارثة التي سحل به لأنه خالف قيم المجتمع القائم، ويعي الجمهور ذلك أيضاً قياساً بانجتماع الواقع خارج المسرحية، وبعد الكارثة يحدث التطهر (Catharsis) وبعد الكارثة التي تقع للبطل وحدث التطهر ، يخرج الجمهور إلى واقع أرحب، صديقاً له ، راضياً به، لأن من يشهد على ما هو مقتنع أو متعارف عليه تحت المظلة الاجتماعية وقيمه الراسخة ، قد يناله ما نال البطل من عذاب. (انظر عبدالهادي ١٩٩٧، ص ٩٥-٩٧).

جاء إذن نقض مفهوم بريشت للاندماج المسرحي الأسطوري مؤسساً على دفع المنطقي إلى التفكير في واقع أكثر وعدم الاندماج مع ما هو قائم اجتماعياً وذلك لغرض فرض ثنائيات (على الأقل) تتجلى بامتكانية تغير هذا الواقع وتؤكد على تاريخيته (بمعنى نسبيته وارتباطه زمنياً ومكانياً بنسق اجتماعي ما ومظلة قيّمه المهيمنة)، وقد عارض بريشت مفهوم أرسطو للاندماج المسرحي بخلق مفهوم مناقض له سماه «التعريف» ويتم ذلك عن طريق دفع التلقّي إلى التفكير في واقع آخر يمكن حدوثه وخلق مسافة بين الممثل والجمهور عن طريق التعريف أي كانت التقنيات المستخدمة في ذلك، والتي يجب أن يسبقها بالضرورة إعداد درامي قائم على الجدول ورؤية شمولية تزواج بين العرض ومؤثرات التعريف المراد توظيفها، فالعواطف عند بريشت تحمل طابعاً شخصياً محدوداً وتعتمد الاستجابة لها على تاريخ فومي وموقف طيفي بعينه، ولكن لا يفهم من ذلك أن المسرح الحداثي يعادي العواطف والمشاعر... بالتاكيد لا ولكن يخترها ولا يتردد في تقديمها وعرضها، فإشارة المنهج لتحويله إلى مساهم في نقد ما يراه وجعله مشاركاً ومتورطاً نقدياً فيما يحدث فوق خشبة المسرحية، هو الإسهام الحقيقي في رؤية بريشت الثورية للمسرح (See: Patterson 1981, p. 154-5).

إن تعريف حادثة أو شخصية يعني ببساطة تزع البديهي والمعروف والواضع عن الحادثة أو الشخصية وإثارة الدهشة والفضول حولها، ويشمل هذا المصطلح جميع مفردات اللعبة المسرحية، بما فيها الشخصية المسرحية وذلك عن طريق تظهيرها من أية تأثيرات حالة أو سحرية ، بالختصار يجب أن تكون الشخصية عارية من أية مؤثرات تضع جمهور الصلة في نشوة ، أو تمنعهم إبداعاً أو وهماً بأن ما يرى على خشبة المسرحية هو شيء واقعي أو طبيعي (بـرغم تحضره سلفاً) وهذا يتم على المستوى التقني عن طريق أساليب مختلفة مثل تحديد اسم الأماكن عند بداية كل منظر ، استخدام شرائح العرض ، تاريخ الأحداث والنماظر للتأكيد على تاريخية الحدث والتقليل من حتمية السياق الدرامي (سبب - نتيجة)

مع الإبداع بامتكانية تغيره، واستبداله ، فكل ما هو فوق خشبة المسرحية يجب أن يلعب دوراً في النص ومن ليس له دور ، لا يجب تواجده على الخشبة المسرحية. التعريف دعوة إلى التوقف ، قطع، مقاطعة اسمك شيء ووضعه في دائرة الضوء، دعوة لنا كي ننظر من جديد. التعريف هو فوق كل شيء رجاء المتفرج أن يعثر لخصاله (-) أن تأثير التعريف وتأثير الواقع الواقعي متشابهان ومتماثلان فصدمة الواقعية تحسم كل الحواشي التي يقيمها العقل، ويصدمنها التعريف كي يستعيد أفضل ما في قولنا للعمل . (بروك ١٩٨٧، ص ١١٤).

ويشمل المصطلح تقنية التمثيل نفسها، يقول بريشت إن التشخيص الذي يقرب هو ذلك الذي يسمح لنا بأن نتعرف على موضوعه في نفس الوقت الذي يجعل للوضوع غريباً عننا. (See for further reading : Willet : 248-9 and 241-5 p 221-6 and 248-9, 1974, p 26-8 إنه مسرح السرد، ليس سرداً على الجمهور لكنه مهم، أن بريشت يستخدم كلمة يروي بدل قولها الأشمل (يروي) في صورة أداء آلمي) وهنا يعني بشكل أدق أنه يعرض - إنّه فن اتصال وليس فن إعلام (تيسيدس ١٩٦٦، ص ٧٢). كما ينطبق مفهوم (التعريف) على استخدام كل من الموسيقى والأصوات في معارضتها للحدث ، فكل العناصر المسرحية هنا دورها الأساسي هو كسر حالة التورط والاندماج بين التلقّي والممثل وإثارة الوعي النقدي للتلقّي. وقد اعتبر بريشت الدراما أسطورية حينما يتم بواسطتها أحداث الاندماج في العروض المسرحية بغض النظر عن استعمال القواعد المقتبسة من أرسطو لهذا الغرض أو عدم استعمالها، إن مسرح بريشت دعوة أن يكون المسرح مسلياً وتعليمياً في آن واحد. التعريف إذن هو المركّز الأول في رؤية بريشت للمسرح الديالكتيكي - والذي يعتبر التاريخ فيه رسم الأحداث كتيه تاريخي مرتبط بزمان ومكان محددين - أهم أساسياته. ونلاحظ هنا بوضوح أن هذا المركّز يتعلق بشكل أساسي بالمسرح.

ب - القدر - المجتمع :

يرى ميشيل باترسون أن أحد أعمدة بريشت في مفهومه للمسرح اللامحي هو تعريف الجمهور أن ما يحدث على خشبة المسرحية كان نتيجة مسببات يمكن تغيرها - وبالتالي يمكن تغير نتائجها- بعكس المسرح الدرامي (الأسطوري) الذي يكشف عن أن ما يتم من أحداث يؤدي إلى النتيجة بشكل حتمي ويحمل طابعاً ميتافيزيقياً (See: Patterson 1981, p. 176-8).

حدث المويرا مربة القدر عند الأغريق الحكاية بشكل قصري مثلاً في ذلك مثل العناية الحتمية في شخصيات شكسبير ، حيث يعتبر أرسطو بنية المجتمع التي تستند عليها المأساة ثابتة، وبالتالي فإن الاندماج مع البطل المأساوي يقود إلى شفقة سلبية، لأن الفعل حيال المويرا مربة القدر، عديم الجدوى وفي صالحها فقط، أي أن كل معاناة تثار في المأساة نتيجة لذلك ينبغي أن تظهر في انفسنا، فالتظهير الأسطوري يقود هنا ثانية إلى الصلابة ويصعب وسيلة تبرير سياسي (انظر - الزبيدي ١٩٨٢، ص ٤١-٢). ففي الدراما الطبيعية لم يكن الناس هم الذين يصنعون الظروف، مثلاً في الواقع ، إنما على العكس كانت الظروف هي التي تصنع الناس. أما البيئة ، والتي بدت تأخذ صفة وثنية ، فإنها تغلّ قطعاً كعملي غير قابل للتغيير وتبدو كقدر، بينما الإنسان - ضحية هذا القدر - يستجيب فقط (الزبيدي ١٩٨٢، ص ٣٦).

غاية الفن هي السيطرة على الواقع أما اللذة التي تنبع من ذلك إلى حد كبير فهي التعرف على إمكانية السيطرة على هذا الواقع وتخيره.

ولتت وملت مفارقة طريفة في مسرح بريشت وفكك وسيلة استخدمها لتخديم "مسرح المسرح تحولت بين يديه مسرحاً.. وكانت التراجيديا في حياة بريشت كامنة في حقيقة بسيطة: لقد عبأ إعجاب واحترام هؤلاء الذين اعترف لنا بأنه يذريهم: الشعراء والمثقفون والغرب، وفشل في أن يكسب جمهور العالم الذي زعم أنه يكتب له. (إيفانز ١٩٩٧، ص ٦٠).

المراجع:

- Balibar, Etienne and Pierre Macherey. "On Literature as an ideological Form" In: Young Robert (Ed.) (1981), 79 - 101.
- Bentley, Eric (1988) (Ed.) The Theory of Modern Stage, An Introduction to Modern Literature and Drama. USA: Penguin Book Ltd. 83.
- Coward, Rosalind. And John Ellis. (Reprinted 1986) Language and Materialism : Development in Semiology and the Theory of the Subject. London : Routledge & Kegan Paul.
- Fisher, Heinz "Audience: Osmis, Catharsis and the Feast of Fools" In: Hilton, Julian , 72-87. (Ed.) (1993).
- Hilton Julian (Ed.) (1993) New Directions in Theatre, Great Britain The Macmillan Press Ltd.
- Laing Dave (Reprinted 1986) The Marxist Theory of Art An Introductory Survey. Sussex: The Harvest Press.
- Patterson, Michael (1981). The Revolution in German Theater, 1900 - 1933. London Routledge & Kegan Paul.
- Salgado Gamm (1980) English Drama: A Critical Introduction. Great Britain Edward Arnold
- see this table in details in: Brecht on Theater (1974), 3rd ed, trans John Willette USA. Eye Methuen.
- Stayan , J.L (1981) Modern Drama in , They and Practice. Vol 111 London Cambridge University Press.
- Taylor, John R. (1979) The Penguin Dictionary of Theater Great Britain: Penguin Book
- Young Robert (Ed.) (1981) Untying the Text: A Post Structuralist Reader. London: Routledge & Kegan Paul. Ltd

- لوين، فرديريك (١٩٨١) برتوت بريشت. حياته، فنه وعصره. ترجمة إبراهيم العريس لبنان: دار إين خلون.
- يارت، رولان (١٩٨٧) مقالات نقدية في "المسرح" ترجمة، سهى بشور، دمشق: العهد العالي للفنون المسرحية.
- بروستيان، روبرت (١٩٧٠) المسرح الثوري، دوسلاي في الدراما الحديثة من إيسن آل جان خبيثه ترجمة عبدالعليم البيللاوي.
- بريشت برتوت (د) نظرية المسرح اللصبي. ترجمة جميل نصيف، بيروت عالم المعرفة.
- منتري، رايك (١٩٨٢) ٢٠٠٠ الحيسية في الدراما ترجمة جيرا إبراهيم جيرا، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- نيسيدس، فرانسيسكو جارشو (١٩٩٦) من مسرح أمريكا اللاتينية، مسرح السرد التمثيلي ترجمة سمير مني القاعرة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون حوسون، بول (١٩٩٨) التثوير، ترجمة طلعت الشايب القاعرة، دار شرقيات.
- عبدالهادي علام (١٩٩٧) بريشت في المسرح المصري الحديث، المنشيات نموذجاً، أمب. وقد ٨٩، ١٤٢ - ١٠٧.
- فير، بيتي ناسنة و هيوبرت هاينز (١٩٨١) برتوت بريشت. النظرية السياسية والدراسة الأدبية. ترجمة. كامال يوسف حبيب، بغداد سلسلة الكتب كتاب دار الشؤون الثقافية.
- مسرح فتيم، مقالات في منهج بريشت الفني (١٩٨٢)، اختيار ومراجعة، فيس الزبيدي، بيروت دار الفكر رشد.
- فلتون، جوليان (١٩٩٤) نظرية العرض المسرحي، ترجمة، نهاد مصلية، القاهرة الهيئة المصرية للكتاب.

يعارض بريشت مفهوم أرسطو للقدرة ويستبدله بالقوى الاجتماعية وقد تها على التغيير، لذا يريد بريشت أن يضع المنهج من خلال مجرى الحكاية فيها في مجال السيطرة على الواقع للمصور، إنه يستبدل القدرة بالأسباب والقوى الاجتماعية وحراكها التوازي بين القائل والممكن - دونستطيع أن نلتحق أن السيطر الرئيسي في هذا المفهوم هو النص الدرامي بعكس المركز الأول (التقريب) الذي يتعامل أكثر مع التحقق المسرحي، - وبذلك يتجاوز بريشت عبر هذا التصور للكتابة - التي تنفع إلى التطور - للفعل الذي يشترط وعيا جديدا ويدفع إلى التغيير، فالقدر عند بريشت تحدده قوانين المجتمع الاقتصادية، نمط انتاجه، وحراكه الاجتماعي القائم (انظر : عبدالهادي ١٩٩٧، ص ٩٧-٨٠). إن مهمة تقديم بريشت لعمل أدبي ما على المسرح تكمن بالدرجة الأولى في استغراقه في إيضاح الدافع الفكري الأساسي لهذا العمل، حيث يقول في الأورجانونم القصير إن الحكاية هي أصل كل شيء وهي قلب العمل المسرحي، فمن طريق ما يجري بين الناس يأتينا كل ما هو قابل للنقاش للقد والتغيير. وهكذا يقدم المسرح للمتفرج عاله لتغييره. نلاحظ هنا أن هذا المركز يتقلب بشكل أساسي بالدراما فقط، ودون التحقق المسرحي ومن جدلية هذين المركزين يبنينا الرباط النقدي لجماليات بريشت ومفهومه للمسرح الديالكتيكي أو اللصبي، واضعين في الاعتبار أنه بالرغم من أن فن الدراما الديالكتيكي كان قد بدأ بمحاولة لانه التي أجراها بالدرجة الأولى في مجال الشكل وليس في مجال المضمون، إلا أن نشاطات التحليل المسرحي يمكن أن تغتير نهجاً متكاملاً عندما تخدم قضية المضمون وتحققه (انظر : بريشت د.ت، ص ٥٨ و ٧٨). هذان هما المركزان الأساسيان في نظرية المسرح الديالكتيكي عند بريشت.

وأخيراً يمكننا القول أن بريشت - على الأقل على المستوى النظري - قد أثار انتباه الكتاب المسرحيين والمثقفين إلى وظيفة المسرح الاجتماعية في ثلاثة محاور أساسية.

- ١ - الوعي بالمسرح كأداة للتغيير، تعرض إمكانات تغيير الواقع، وليس كما تصورنا في المسرح الأسطوري الذي يتعامل مع الواقع -ع أنه واقع ثابت، وذلك بتوجيه الاهتمام إلى دور المسرح الشرعي في عملية الحراك الاجتماعي وتغيير أنماطه السائدة، مؤسسا خطاباً نقدياً وجمالياً معارضا في الاتجاه الاجتماعي للخطاب الأسطوري.
- ٢ - تحديث الممارسة الفنية للمسرحية بجوانبها الدرامية والنص، والمسرحي والتحقق من خلال سياق فني شامل، يركز على دور الجمهور بجوانبه الجمالي والسليبي، وطبيعة تفاعل مع النص كمنطق أساسي في إنتاج الدلالة مشتركا إياه في اللعبة المسرحية، بإشارة وحفز عينه النقدية، وإبعاده عبر مؤثرات التقريب عن الانتماء الأسطوري.
- ٣ - توجيه الاهتمام إلى أهمية الإعداد المسرحي و"النقد" لنصوص من الأدب الشعبي وتحديثها وإعطائها وظيفة جديدة، ومن أشهر مسرحياته التي أعدها عن نصوص من الأدب الشعبي مدائة الطباشير القوقازية، من الأدب الشعبي الصيني، ودرامته "الصيد بونتلا وتابعه ماتو"، وهي من الأدب الشعبي الفنلندي، ويرى بريشت أن يكون علما ما شعبيا يعني أنه عمل يمكن لجمهور الناس الكبيرة أن تفهمه، ومعناه أن العمل يستعير أساليب تعبير الناس ويشريها ويثيني وجهات نظرها وأن يمثل الطابع الأكثر تقدما من الشعب بقية مصلحته من جر لفظاغات الباقية لفهم أنفسهم... مؤكدا على أهمية تجربة سببية المجتمع، منتها إلى أن

المفكر العربي طيب تيزيني التراث العربي في واقع نظرنا إليه

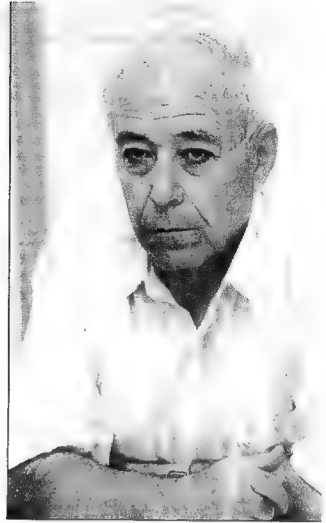
حوار أجراه :

ماجد السامرائي *

يذهب المفكر العربي الدكتور طيب تيزيني الى ان قضية التراث العربي هي اليوم القضية الأكثر بروزاً في الساحة الثقافية العربية، والأكثر إلحاحاً لاهتمام المثقفين العرب، فهي بأبعادها المنهجية والتطبيقية تمثل واحدة من أكثر القضايا التي راحت تفصح عن نفسها بوضعها الأساس والمنطلق في عديد التوجهات الفكرية والثقافية والسياسية الحاضرة ويجد في هذا الاهتمام «حالة من حالات الانتقال باتجاه أفق ما...».

فكرية – تنظيرية – نقدية لمشروعه الكبير في دراسة التراث العربي وفي تقديمه من خلال رؤية جديدة تأخذ بالوعي العلمي، - إثارة للتفكير بهذا التراث، في سمعته وغناه، من زاوية أخرى تتضمن، فيما تتضمن، عامل التحريض العقلي - على صعيد بناء مرتكزات راسخة لفكر عربي نقدي جديد، وهذا هو ما جعل هذا الكتاب بمثابة مشروع نظرية مقترحة في قراءة التراث العربي من خلال ما عده نزعات /مواقف أساسية تحيط هذه القراءة ... مقيماً نظريته على أساس تحليلي - نقدي - تاريخي .. مثبّثاً ما وجد ضرورة لتثبيتته ورفضاً ما رفض، من منطلق نظري - معرفي - اجتماعي سياسي وقد حصر هذه النزعات في خمس نقاط هي:

١ - السلفية (النزعة السلفية) التي يجدها تمثل التيار الأكثر قوة في نطاق الفكر العربي المعاصر،، فهي ما تزال تستند الى موروث كبير يمتد على مدى ستة آلاف سنة من التاريخ العربي، مدعية أن الأسلاف لم يتركوا شيئاً نوعياً للأخلاف. وبهذا فهي ترفض الإبداع الفني والفكري والأخلاقي، داعية الناس المعاصرين الى تلمس الحلول لمشكلاتهم المعاصرة في الماضي.



ومن هذا الأفق ينظر الى التراث فيقرأه ويدرسه، مقدماً على ذلك عبر ثلاث لحظات تجمع الماضي الى الحاضر باتجاه أفق مستقبلي مفتوح. وهذه اللحظات الثلاث هي:

- أولاً : الحفر الجدي من موقف مادي - تاريخي في أعماق هذا التراث، في محاولة لاستكشاف (أو للكشف عن) آفاق جديدة تمثل أساساً فعلياً للنهوض.

- ثانياً : الرد على الاتجاهات المعاصرة التي تشكل بأعمالها وتوجهاتها الى هذا التراث /ومن خلاله، لحظة نكوص وارتداد .. فيقدم على مواجهتها بموقف نقدي - جذري كاشفاً عن إشكالياتها التاريخية.

- ثالثاً : البحث عن الآفاق الجديدة الناهضة (أو التي يمكن أن تكون منطلقاً للنهوض) في هذا التراث، وفي مستوى القضية التراثية كما يقدمها /يبتناولها الفكر العربي الحديث - أي البحث عن الوجه الفاعل في هذا التراث.

من هنا كان كتابه: «من التراث الى الثورة» بمثابة مقدمة

* ناقد من العراق.

٢ - العصرية (النزعة العصرية) التي تأخذ موقفا مناهضا للسلفية، ولكنها، في الحقيقة، تصل الى ما وصلت اليه. فهي تدعي أن الاشكالات والصعوبات التي يعاني منها العرب حاليا تنحدر من الماضي، وأن هذا الماضي يفهم في إطار العصرية على أنه المرحلة التي أنبتت ما يسمى بالأوراق الصفراء... وبذلك فهي تلج على العصر الراهن، مؤكدة على ضرورة تبني الحضارة الغربية ووضعها في نسق يتيح لنا تجاوز الماضي تجاوزا كلياً.. فيجدها تمثل، هي الأخرى، موقفا نظرياً، معرفياً وإيديولوجياً، يستند الى معطيات تحققت في الوطن العربي في القرن التاسع عشر، من خلال ما يسمى باخفاق الثورة البرجوازية والديمقراطية، فهي في ذلك مثلها مثل السلفية: نزعة هيينة تلج على واحد من أبعاد الوجود وهو الحاضر.

٣ - التلقيفية (النزعة التلقيفية) التي تزعم لنفسها أنها تحقق نهوضاً مرموقاً على صعيد القضية التراثية، وهذه النزعة تمثل ظاهرة طريفة، فهي تزعم لنفسها، بمزيد الجدية إنها قادرة على تجاوز الاشكالات التي وقعت فيها السلفية والعصرية في أن معاً، فهي كما نقول، لا تتحدد إلا بالماضي ولا بالحاضر ولا بالمستقبل، وإنما تأخذ من هذه الأبعاد الوجودية ما يسمح لها بتحقيق «الوجود المعاصر»، ولكنها - بحسب هذه النظرة - تقع في معادلة زائفة معرفياً، فهي تؤكد إنها إذ تلتفت الى الماضي إنما لتأخذ منه القيم الصادقة المطلقة فقط، وهي بهذا الموقف ترى أن هذه القيم السائدة هي ما يشكل أصلتنا. وهذا المصطلح يتحول على أيدي التلقيفية الى موقف خاطيء وإيهامي. فهذه القيم التي تمثل أصلتنا تتخذ كما هي لمزجها، بشكل ما مع القيم المتحركة التي تنحدر إلينا من أوروبا الحديثة والمعاصرة، وعلى هذا فإن إشكالية التلقيفية تكمن في أنها تحاول التوحيد، على نحو ما بين قيم ثابتة إطلاقيه وقيم متغيرة.

٤ - التحليلوية (النزعة التحليلية) التي تزعم لنفسها أنها استطاعت أن تتجاوز كل النزعات اللاعلمية في دراسة التاريخ والتراث العربي قائلّة، إن مهمة الباحث تكمن في التصدي للوثائق التاريخية بعيداً عن النظر إليها في السياق التاريخي الايديولوجي الذي يحيط بالباحث، وكذلك الاجتماعي، فهي ترفض ما وقعت فيه السلفية والعصرية رفضاً مبدئياً، وهو ما تسميه: مبدأ الأدلية في النظر الى التاريخ والتراث العربي، وهذه النزعة نشأت في ظل الاخفاق الذي عانيت به الثورة الثقافية الحديثة والمعاصرة.

٥ - تبقى النزعة الأخرى التي يدرجها في نطاق اللاتاريخي - اللاتراخي، وهي نزعة نشأت خارج الوطن العربي - وهي «المركزية الأوروبية»، انطلاقاً من أنها ترى في التاريخ العالمي «حضارة واحدة» تتمثل في «الحضارة الأوروبية» أما الشعوب الأخرى غير الأوروبية، فهي في نظر هذه النزعة، لم تستطع تحقيق شيء يتيح لها الزعم بأنها قد حققت حضارة بالمعنى المحدد، فإذا ما تسامحت مع هذه الشعوب قالت: إنها «معايير حضارية»، ليس إلا. أما الحضارة، بالمعنى الدقيق، فهي «الحضارة الأوروبية».

● إذا كانت هذه النزعات والمواقف مرفوضة، فإن التصدي لها والرد عليها هما من مهمات «الفكر البديل».

○ في الحقيقة هذه مواقف أساسية بل حاسمة ومهمة في نطاق الفكر العربي المعاصر، ولم يكن بد من التصدي لها من قبل أي باحث يرى نفسه مدعوا لطرح بديل، أو فكرة ما، لهذا الذي قيل، ومن هنا نجد أن الفكر العربي، في سياقه، كان يحاول تلمس الطريق للتصدي لهذه المواقف التي لم تسيء الى المواقف العلمية الأكاديمية فقط، وإنما أسهمت إسهاماً عميقاً في إعاقة التقدم الاجتماعي والسياسي.

● هل هذا الحكم أخلاقي أم تاريخي ؟

○ هذا الحكم ليس حكماً أخلاقياً، بقدر ما هو حكم تاريخي ينطلق من معطيات واقع الحال في نطاق إخفاق الثورة البرجوازية الديمقراطية.

يبقى أن أقول: إن هناك دعوة لتجاوز هذا الواقع اللاتاريخي، اللاتراخي المتمثل بالنزعات الخمس، الليبرالية واليمينية، ثم المراحل الأخرى من موقف اليسار من قضية التراث (والتي تتمثل في المرحلة الراجائية التي نشأت بعد الحرب العالمية الأولى، والتي كان هذا اليسار فيها يضفي قضية التراث، ثم تأتي المرحلة الاقتصادية، وبالتالي الطفولية التي تدعي بأن تغيير العلاقات الاجتماعية والاقتصادية للإنسان العربي هو الكفيل بتغيير البنى الفوقية وهو موقف خاطيء علمياً، وكانت له آثاره المدمرة التي مازال نعيشها والمرحلة الثالثة تمثل ما قبل الفكر العلمي، في نطاق الفكر اليساري، وهي في حقيقتها صيغة ثانية من السلفية، فهي تدعي أن كل فكر اجابي يقدمنا ندعو إليه نحن العرب التقدميين، موجود في مخزوننا التراثي، وما علينا إلا أن نعود إليه لنجد الحلول الناجزة الأساسية)، هذه الدعوة أتبع لها أن تتبلور نسبياً في مجموعة من الكتابات أزعج أن كتابي «من التراث الى الثورة» يريد أن يكون ممثلاً لها بصيغة أو بأخرى.

● بما أنك اشتغلت في موضوع التراث : قراءة جديدة، وتحليلاً، وإعادة تقديم.. أجدني أسالك عن الضرورات التي دفعتك في مثل هذا الاتجاه والتوجه؟

○ إنها ضرورات تكمن في مسألة نظرية وأخرى تطبيقية.

المسألة النظرية هي أن هذا التراث يمثل جزءاً مهماً من ثقافتنا، هذا إذا أخذنا التراث بمعنى «تمثيل الماضي»، أنا شخصياً أبعد عن مثل هذا الموقف، وانطلق من أن التراث يشترك فيه الماضي والحاضر - أي يقوم بالايصال بين الماضي والحاضر. أقول : إذا اعتبرنا الماضي مقترناً بالتراث فلا بد من اكتشاف جسور التواصل بين الماضي والحاضر.

إذن هذا المسوغ النظري لدراسة التراث ينطلق من ضرورة اكتشاف حلقات الاتصال بين الماضي والحاضر علماً بأننا، على الصعيد العلمي الأكاديمي لا نستطيع التكلم فقط عن هذه الجسور والتواصل.. إنما أيضاً هناك اللا- اتصال - بمعنى : أن كل حقبة اجتماعية تمثل شخصية متميزة لها قانونيتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، وبالتالي فهذه الحقبة وكل حقبة، حينما تحاول اكتشاف مسوغاتها (مسوغات وجودها) فإنها تجد هذه المسوغات فيها نفسها انطلاقاً من أنها تمثل حقبة نوعية لها إشكالاتها الخاصة، ولكن هذه الإشكالات تتصنف، بشكل أو بآخر، بالاشكالات المنصرمة، وبالتالي فإن التواصل يستدعي هذا الالتواصل أيضاً أي أن الالتواصل موجود عبر التواصل.

ما أريد قوله هنا : إن ضرورات طرح قضية التراث تنطلق من هذا الاعتبار النظري .. أي من اكتشاف هذه النظرية في صيغة المشكلة العربية التراثية..

هناك شق آخر من هذه الضرورات هو في أننا، نحن العرب مازال نعيش في الماضي، وهذا يمثل مشكلة اجتماعية واقتصادية وثقافية تراثية.

● «نعيش في الماضي...» بأي معنى؟

○ بمعنى أن الوضعية التي كان عليها أن تحقق نمواً جديداً يسهم في تجاوز الماضي تجاوزاً خلافاً، ولكن مثل هذه الوضعية لا تتحقق.

نعود إلى القرن التاسع عشر لنجد أن الطبقة الاجتماعية التي كان عليها أن تنجز مثل هذه المهمة قد اختفت لا لقصور فيها وإنما لنشوء وضعية في غاية التعقيد. وهي ما تزال تمارس دورها إلى الآن، ما يتمثل فيما سميت بالتواطؤ التاريخي بين الامبريالية الغازية والنظم الاقطاعية وما قبل الاقطاعية. هذا التواطؤ كان قادراً على

اجهاض أي تحرك سياسي وثقافي واقتصادي.

وعلى سبيل التمثيل أقول ، كان على هذه الطبقة أن تنجز مهمات ثلاثاً: أولاً. الثورة الاجتماعية - الانتاجية ، بنا في ذلك الثورة الاقتصادية ، وثانياً: الوحدة الوطنية والقومية. وثالثاً : الثورة الثقافية. والذي يهم في هذا كله، هو الثورة الثقافية. هذه الثورة لم تتحقق وإنما نشأ ما لا يخرج عن الاصلاح البسيط. فنحن نقرأ الفكر العربي الحديث، فنجد مصلحين، ولا نجد من يسمي نفسه بالثوري. أي أن هذه الطبقة لم تحقق المهمات الأساسية التي تتبّع لها أن توظف التراث في خدمتها فبقيت تعيش على تراث الماضي - أي أنها لم تكتشف شخصيتها المتميزة، على سبيل المقارنة، قال الفيلسوف الفرنسي فولتير ، في مطلع الثورة الفرنسية البرجوازية. إن مهمتنا أن نهضم الاقطاع الثقافي ، وقد تحقق ذلك لأن الوضعية الاجتماعية سمحت لهذه العملية الثقافية أن تستمر حتى نهايتها. فتمهشت وقامت مكانها ثقافة عقلية نقدية . إن لم نقل مادية .. وبالتالي فإن المهمات الثورية الأساسية للثورة البرجوازية تحققت بشكل كبير في الوقت الذي لم تتحقق فيه هذه المهمات في الوطن العربي إلا في حدودها الأولية البسيطة.

● وما السبب الاساسي والجوهري في ذلك برأيك؟

○ السبب، كما قلت لا يقوم في الفكر العربي، كما يقول البعض على سبيل الخطأ.. وإنما هو في تلك المعطيات التي تولدت في نطاق التواطؤ التاريخي الامبريالي - الاقطاعي العربي، وعلى هذا فإن المهمة الأساسية المطروحة أمام الفكر العربي التقدمي تكمن في رصد هذه الظاهرة أولاً، رسداً دقيقاً، ثم في تقديم البديل.

● وما الأفكار أو المسارات الأساسية التي يتحدد فيها هذا البديل عندك؟

○ هذا البديل لا يمكن أن يكون إلا الطرح الجديد للمسألة الثقافية في سياق الثورة الاجتماعية والثقافية . أي أن طرح المسألة التراثية ضمن هذا المنظور المنهجي يعني الابتعاد عما يمكن تسميته بالتراثوية . وهذه الظاهرة نواجهها لدى بعض الباحثين التراثيين الذين يقولون بأن حل اشكالاتنا يكمن أولاً وأخيراً في حل مشكلات التراث.

● والحقيقة .. هل هي في هذا فعلاً؟

○ الحقيقة، إن هذا الكلام صحيح وخاطيء في آن معا:

فهو صحيح لأنه يأخذ جانباً من المشكلة ، ويؤكد على أن قضية التراث تمثل وزناً مهماً في المشكلات الراهنة..

تتسم بخصائص اجتماعية واقتصادية وسياسية وقومية وثقافية ، هذه الوضعية هي التي تحدد ملكة التعامل مع الخارج - مع الغير، سلباً أو إيجاباً. ففي مرحلة إخفاق الثورة العربية الديمقراطية البرجوازية في القرن التاسع عشر ظلت هذه الوضعية الذاتية هي التي تملي على الغير كيفية ومستوى التأثير فيها بصيغة أخرى - غير التي يريدها أو يراها الأوروبي الرأسمالي المتطور الذي وصل الى قمة الامبريالية في القرن التاسع عشر ، هذا «الغير» عمل، ولا شك على أن يدمر القانونونية الداخلية للتطور في الوطن العربي. وهذه العملية لم يكن ممكناً تحقيقها إلا من موقع الذاتية العربية، أي كانت هناك مقومات أساسية في الوضعية العربية الذاتية هي التي سمحت لهذا «الغير» أن يعلي عليها ما يريده ويراه.

بصيغة أخرى إن الأسئلة هنا حدثت من الغير، ولكن من موقع الوضعية العربية نفسها. ولذلك غاب عن العروى أن هناك علاقة لا يمكن تجاوزها في التعامل بين الداخل والخارج هي العلاقة التي تتعين في أن الوضعية الداخلية تمثل ميئداً ومنتهى في تقبل كل شيء يدخل ويخرج وهذا يجعلنا نخلص الى نتيجة هي أن ما يسمى عادة وعلى سبيل الخطأ العلمي، بالافكار المستوردة أو الدخيلة لا يعني شيئاً هذا الكلام لا يمثل ضلالة معينة على الصعيد المنطقي والفكري، ليست هناك أفكار مستوردة ، إن وضعية ما حين تكتسب أفكاراً ما تكون في موقع يتيح لها تقبل هذه الأفكار سلباً وإيجاباً.

الحقيقة أننا في ما سميت بالبديل، أريد له أن يمثل دليلاً على صعيد المشكلة التراثية انطلقت من مبادئ أساسية هي، إن التصدي لقضية التراث لا يمكن أن يكون إلا في المرحلة المعاصرة - ولكن المرحلة المعاصرة في أفقها الذي يعني: التجاوز الجدلي للخلاف للأطر المتسمة بالاخفاق الاجتماعي والاقتصادي، الوطني والقومي . بصيغة أخرى أقول : توصلت الى نتيجة أن تجاوز هذا الاخفاق يتم عبر الوحدة الوطنية والقومية والثورة الاجتماعية الاشتراكية ، واعتبرت هذين الأمرين يمثلان وجهين لمسألة واحدة هي مسألة الثورة العربية المعاصرة.

من هذه المرحلة المعاصرة في أفقها الناهض يمكن أن ننظر الى قضية التراث. والنظر الى التراث هنا يعني أولاً أننا حينما نعود الى الماضي والحاضر إنما نعود إليهما ضمن الأفق النظري المنهجي المتاح لنا في إطار هذه المرحلة أي أن المعاصرة هي التي تحدد لنا المستوى - الأداة المنهجية - التي ننطلق منها في فهمنا لقضية التراث.. وثانياً، إن هذه

وهو خاطيء إذا اعتبرنا المسألة التراثية المبتدأ والمنتهى في هذه الإشكاليات. إن اكتشاف السياق التاريخي لمسألة التراث العربي في نطاق الثورة الاجتماعية والثقافية يمكن في أننا استطعنا أن نتلمس القضية في نطاقها الأولوي الدقيق، وبالتالي أريد أن أقول هنا إن الثورة الاجتماعية التي لا بد لها أن تؤدي الى الاشتراكية تمثل الشرط الموضوعي للثورة الثقافية .. والثورة الاجتماعية تمثل بدورها الشرط الذاتي للثورة الاجتماعية. ثم فيما يخص قضية التراث، فإن الثورة الثقافية تمثل الشرط الموضوعي للثورة التراثية وكذلك الثورة التراثية ، بما هي مشكلة مخصصة في غاية الأهمية ، تمثل بدورها الشرط الذاتي للثورة الثقافية.. فلا نستطيع أن نطرح قضية الثورة الثقافية إلا إذا أخذنا بنظر الاعتبار الدقيق القضية التراثية ، لأنها هنا تمثل لوب المشكلة.. فإن نسحب هذا البساط العصري التلقيني والتقليدي من تحت أرجل دعاة هذه النزعات، معناها أن نحصر العقل العربي، ونتيح له فرصة تقبل التراث بعقلية علمية نقدية.

● وهذا ما يفترض أن تكون أسئلتنا ، التي نطرحها على كل من الحاضر والتراث غير تلك التي تم طرحها بالأمس.

○ لا شك أننا مدعوون الى إعادة النظر في الأسئلة . فنحن لا نجيب عن أسئلة طرحت ضمن إشكاليات محددة ، إنما الأمر المقترح الآن هو أن ننشخص موضوع البحث ليس على النحو الذي طرح في سياق النزعات التي اشترت إليها، في هذا المعنى، إن الوعي الذي تولد في نطاق تلك النزعات وعي زائف ومزيف في آن واحد.. وبالتالي لا بد أن نعيد النظر في الأسئلة نفسها.

إن هذا لا يعني أن هناك نقاطاً مضيقية وكثيرة أحيانا في نطاق النزعات نفسها، ومن هنا أقول : إن البديل التراثي الذي يطمح هذا البديل إلى أن يكون فيه هو، بمعنى ما، الوريث الشرعي لتلك النقاط المضيقية التي يمكن توليدها هنا في نطاق النزعات المشار إليها في نطاق الفكر التراثي العالي عوماء، والأسئلة هنا، أيضاً لا بد من إعادة صياغتها.

أريد هنا أن أشير الى ما قاله «عبدالله العروي» مثلاً . قال نحن لا نضع أسئلة إنما كنا نجيب عن أسئلة وضعها الغير (ويقصد بالغير، هنا، الأوروبيين) . وفي الحقيقة هذه قضية منهجية في غاية الأهمية، وإشكالية ، في آن واحد.

أريد هنا أن أثير ما يمكن تسميته بقانون العلاقة بين الداخل والخارج. فالداخل يعني الوضعية الذاتية التي

أما الحدث التراثي فهو القاسم المشترك بين المرحلة المعاصرة والمرحلة الماضية. ومن هنا فإن الحياء فيه ليس واردا، انطلاقاً من أن هذا الحدث الانساني بصيغه الثلاث: الاجتماعية والتاريخية والتراثية، حدث أنتجه أناس فاعلون لهم أشكالاً لهم الخاصة، الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والثقافية.. وبالتالي فإن النزعة التحليلية التي أتيت عليها تمثل موقفاً خاطئاً على الصعيد النظري العلمي، لأنها تريد لهذا الحدث الاجتماعي والتاريخي والثقافي أن يبعث من موقع بعيد عن سياقه الذي اكتسبه. فالمسألة ليست في أن نجرد الحدث الاجتماعي من سياقه التاريخي، أو ننزع عنه أطره التي اكتسبها ضمناً، مطلقين من موقع توثيقي، الحياء هنا غير وارد، وتراثاً مله، بالاشكالات، كما نحن إلا أن المسألة هي: من أي موقع منهجي نستطيع دراسة هذه الظاهرة دراسة علمية؟ فالخلاف هنا ليس بين أن نكون حياديين أو لا حياديين، إنما الخلاف هو: من أي موقع يمكن أن نكون متحيزين، وفي الوقت نفسه متمسكين بالحقيقة العلمية؟ فهذا يعني أن «التحيز» يمكن أن يكون مندرجاً في إطار النزعتين: النزعة العلمية النقدية، وبالتالي فهو تحيز للحقيقة التاريخية والاجتماعية، التراثية. كما يمكن أن يكون تحيزاً لا ينطلق من واقع الحال، وإنما من واقع يعمل على تزوير هذه الأنساق الثلاثة. فالحياد ليس أكثر من وهم.

من المؤسف أن الكثير من الباحثين العرب وقعوا تحت تأثير السلفية والعصرية، والتفكيكية والمركزية الأوروبية حين قالوا: علينا أن نرفض كل ما من شأنه التهميد والأدلجة لهذا الذي نسميه تاريخاً وتراثاً عربياً، ونبحث في هذه المسائل من مواقع أكاديمي، حيث تتحدد مهمة الباحث التراثي، هنا، أولاً وأخيراً في اكتشاف الوثائق وضبطها، وإخراجها للناس لكي نقول في النهاية إننا قمنا بواجبنا تجاه الموروث العربي. وبطبيعة الحال، هذا غير سليم ولا صحيح.

● وهذا يقودنا إلى مسألة المنهج في دراسة هذا التراث وفي إعادة تقيمه وتقديمه.

○ الحقيقة أن هذه المسألة تمثل ألف باء الدخول إلى المشكلة التراثية. وأؤكد هنا، على سبيل المثال، أنه «أدونيس» قال في أحد أجزاء كتابه «الثابت والمتحول» أنه يريد أن يبحث في الشعر العربي ليس من موقف مسبق، وإنما يريد أن يولد الموقف المنهجي من هذا التراث نفسه. أي أن يكشف السياق التاريخي التراثي دون أية نظرة مسبقة. والحقيقة أن هذا الموقف يثير إشكالات أساسية في

المرحلة المعاصرة في أفقنا الناهض هي التي تحدد لنا أيضاً النسق الأيديولوجي الذي نتوجه من خلاله إلى هذه المشكلة. وبطبيعة الحال فإن كل فئة اجتماعية وكل طبقة اجتماعية عربية فعلت ذلك فهي تنطلق من مستوى تصورهما النظري وتصورها الأيديولوجي - أي موقعها - الذي تمارسه. وهذا الأمر يطبق أيضاً على القوى الجديدة في الوطن العربي التي تمارس الحق نفسه. ولكن الفرق الأساسي بين هذه المجموعة الأولى يكمن في أن القوى الناهضة الجديدة تنطلق من رؤية علمية تمثل فعلاً الحقيقة النقدية في عصرنا الراهن تلك التي تتمثل فيما سميت بالنظرية الجدلية التراثية التاريخية.

● نحن نعرف أن تراثنا لم يكن تراثاً حيادياً تجاه كثير من الأمور والقضايا المطروحة، أو المعروضة عليه في عصوره المختلفة. إلا أن ما يلاحظ اليوم هو أن بعض الدراسات المعاصرة التي تناولت هذا التراث قدمته بصيغة من صيغ الحياء الموقفي، أو أفرغته من مضمونه الموقفي الفعلي.

○ الحقيقة أن نقول: إن تراثنا ليس حيادياً، فهذا أمر صحيح، ويصح أيضاً، على كل تراث إنساني.. كأنما نقول: نحن الآن لسنا محايدين لأننا نحن سوف نصبح جزءاً من موروث يستخدمه اللاحقون. الأسلاف كانوا أيضاً غير محايدين انطلاقاً من أنهم مارسوا نوعاً اجتماعياً معيناً على الصعيد الاجتماعي أو السياسي أو الثقافي فظاهرة الحياء، موضوعياً ليست موجودة في الأصل.. إنما مفهوم الحياء هو الذي ظهر في شكل من أشكال التعمية الاجتماعية. أما الحياء، واقعاً فليس له وجود. والتراث مظهر من مظاهر الوجود الانساني - الاجتماعي. (وهنا أشير إلى ضرورة التمييز بين التراث والتاريخ).

● بمعنى: إن التراث والتاريخ لا يعفان الشيء نفسه.

○ كباحث في تاريخ التراث قمت بدوري في تحديد ما سميت به البحث الاجتماعي، أن الانسان يقوم بدور اجتماعي ما، أي يصنع حدثاً ما وهذا الحدث (الاجتماعي) حين يتجاوز اللحظة التي تم فيها يكون قد دخل في الحدث التاريخي - أي تجاوز تموضعه الاجتماعي.

إلا أن الاجتماع يبحث في الحدث الاجتماعي.. في منشأ هذا الحدث.. في تنوعه وفي اكتسابه أنساقه الاجتماعي وتكوينه الداخلي. ولكن حالاً ينفض هذا الحدث ويدخل في عملية الضرورة، يتحول إلى حدث تاريخي. وهنا يجب على التاريخ أن يجد نفسه أمام مهمة دراسة هذا الحدث الاجتماعي.

يعطى ما ينقص عن طول هذا السريد حفاظا على التتابع القسري بين الضحية والسريد. فالمسألة المنهجية إذن، هي أيضا ذات بعد، تطبيقي في المنهج في أي سياق جاء. أي أن ممارسة المنهج ممارسة تطبيقية على الصعيد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي أمر ذو أهمية بالغة. ولا شك أن النماذج متعددة ولكنني أعتقد أن المنهج الأكثر قدرة - على الأقل في المرحلة الراهنة - هو هذا الذي نعرفه بالجدلية التاريخية التراثية.

● هنا أريد أن أسأل: أية أسئلة كانت في ذهنك وانت تقبل على قراءة هذا التراث العربي لنقدمه ضمن رؤية جديدة؟

○ الحقيقة إن كتابتي كتاب «من التراث إلى الثورة» كانت بفعل ما تولد في ذهني من قراءات للتراث نفسه، أي أن مواجهتي الإشكالات التي وجدت في التراث العربي، وبخاصة في التراث الفلسفي والنظري بعامة، هي التي أثار في ذهني قضية المنهج الذي عليه أن يتصدى لهذه المسائل النظرية - وقد كانت مسائل عديدة منها مثلا ما وجدته في أوروبا من خلال ذلك التيار المخيف. تيار المركزية الأوروبية الذي يعصف بالفكر الأوروبي حاليا، هذا التيار وضعني أمام سؤال كبير، هو: ما موقع الفكر العربي في سياقاته التي أشرت إليها: الاجتماعية والتاريخية والتراثية؟ وكنت أجد نفسي عاجزا عن مواجهة هذا السؤال انطلاقا من أن المركزية الأوروبية مارست دورا كبيرا في صنع الفكر الأوروبي الحديث والمعاصر..

ولكن المركزية الأوروبية ليست هي المهيمن في كل أوروبا، وإنما تمثل قطاعا مهما في الفكر الأوروبي. وهذا يعني أن هناك المنهجية الأخرى التي أرى فيها بديلا حيا، تلك التي تمثلت بالفكر الماركسي، فالماركسية هنا تعني منجها بإمكاناته أن يتصدى للمشكلة التراثية والتاريخية والاجتماعية في الوطن العربي انطلاقا من أن هذا الفكر وهذا المنهج يكتب قدرته كما يتكشف فيه هذا الواقع المخصص شخصيته.

بصفة أخرى إن الماركسية طرحت فكرة العام والخاص. واعتقد أنها تمثل المداخل إلى فهم قضية المنهج، والعام والخاص، هنا، بمعنى أنها، وهي العام ليست شيئا إلا بقدر ما تستطيع اكتشاف الخاص (العربي أو الصيني، أو الفرنسي... الخ) وهذا الخاص يبقى بعيدا عن التطبيق ما لم يوضع في سياق العام.. والعام بدوره، لا يمثل شيئا بعيدا عن هذا الخاص، لذلك، فالفكر العلمي علمي بقدر ما يتكشف شخصيته، عبر الدراسات الميدانية التطبيقية.

قضية المنهج. فادونيس يرى ضرورة الأقبال على التراث الشعري العربي دون أي رؤية مسبقة، ويقول أيضا: إن محاولة دراسة التراث من موقف مسبق يسيء إلى التراث نفسه. وهذا الكلام، حقيقة، وجه من أوجه إحدى المنهجيات، فهو إذن، يمارس منهجية معينة إنه، هو نفسه، ينطلق من موقف مسبق في رؤية هذا الموروث الشعري.

الجانِب الآخر من المسألة هو أن القضية تكمن في أن هذا السياق الذي يريد «ادونيس» دراسته يؤدي، بدوره إلى موقف منهجي معين.

مشكلة أخرى: منهجية علمية، أو يراد لها أن تكون علمية معاصرة، هي نفسها وليدة هذا السياق، وبالتالي فإن المنهجية العلمية لا تمثل أمرا مقحما على السياق نفسه.. قد تمثل امتدادا طبيعيا ومنطقيا للسياق التراثي التاريخي. لذلك أرى أن قضية المنهج لا بد من حسمها جسما أوليا قبل الأقبال على العملية، وهذا لا يعني القول إننا اخترنا هذا المنهج، وعلينا أن نقبله لدراسة التراث العربي، وإنما نستطيع التوصل إلى أن هذه المنهجية هي التي ولدت تاريخية تراثية، وبالتالي فإنها هي القادرة على العودة إلى الموروث لتغني نفسها عبر اكتشافها هذا الموروث.

لقد اهتمت بما سميت بالموقف الجدلي التاريخي التراثي وهذا الموقف يعني أن نتكشف أولا الحدث الاجتماعي في سياقه الذاتي، أي كما نشأ هو بذاته، ولكن عبر تولده وبالتالي عبر امتداده تاريخيا وتراثيا.

هذه العملية المركبة والمعقدة (الانتقال من الجزء الاجتماعي إلى الجزء التاريخي إلى الجزء التراثي، ثم الانتقال من الكل الاجتماعي إلى التاريخي فالتراثي) مسألة منهجية، وقد تولدت تاريخيا وبالتالي فإن المنهج هنا غاية في الأهمية لأنه لا يضيء لنا المشكلة التي نتصدى لها.

بطبيعة الحال نحن لا نستطيع، رغم ذلك، أن نقول مع عز الدين إسماعيل أن المشكلة الأساسية الحاسمة في الفكر العربي الحالي هي مشكلة المنهج... إذ ربما يؤدي هذا إلى ما نسميه بالمنهجية - أي أن المشكلة، أولا وأخرا، تكمن في إيجاد المنهج.

أريد القول هنا أن القضية ذات أبعاد مركبة ومعقدة، فهي ذات بعد منهجي ثم ذات بعد تطبيقي - والبعد التطبيقي يمكن أن اكتشاف المنهج ممارسا، وإلا فإننا سوف نرود إلى ظاهرة التمازج التي تحلينا بدورها إلى «سريد بروكستات» الشهر، الذي يتصدى لضحاياهم، من الرجال والنساء، فيأتي بهم إلى سريده ويقص ما يزيد عنه أو

الطهطاوي وصولا الى مرحلتها المعاصرة. وربما نستطيع ضرب مثال على هذا بطله حسين، أو علي عبدالرازق.. هذان اللذان أدينا، وضعت كتبهما بعض الأحيان، لأنهما حاولا أن يطرحا شيئا ما يخالف التكوين الثقافي السائد.

وهو ما يعني ويشير إلى أن المعالجة العلمية الدقيقة للاشكاليات القائمة في الوطن العربي تثير صعوبات كبيرة. ومن هنا أريد إشارة المسألة الثقافية والتراثية في الوطن العربي عامة.. ولكنني أدرك أنها سوف تجد نفسها، مرة أخرى، أمام صعوبات جديدة.

بصفة أخرى، أذكر ما قاله «العروي» من أن المشكلة الرئيسية في الوطن العربي هي، حاليا، كيف نجعل من الايديولوجيا الثورية ايديولوجيا مهيمنة. فهو هنا يحصر القضية الأساسية في الوطن العربي بالقضية الايديولوجية.

● وأنت، ماذا ترى في هذا الخصوص؟

○ أنا أرى أن هذا يمثل أحد الأخطاء الكبيرة التي تسهم في تعقيد الاشكالية القائمة. إن المسألة ليست مسألة ايديولوجيا، وإنما هي مسألة الثورة العربية، والثورة العربية ليست هي «الثورة الثقافية» فقط، إنما هي الثورة الاجتماعية، والوطنية القومية، وفي سياق ذلك: الثورة الثقافية. ومن هنا لا بد من الوصول الى ما يتيح للفكر العربي أن يكتسب حماية، لقد سقط المصلحون للفكر الحديثون والمعاصرون بسقوط الطبقة الاجتماعية التي تتيح لهم التقدم في فكرهم بشكل أو بآخر. ومن هنا أجد أن بداية الحل لهذه المسألة تنحصر في إيجاد تنظيم اجتماعي — سياسي يسمح بحماية هذا الفكر، ليس من الخارج — أي ألا يكون هذا التنظيم «حاميا تنظيميا» بيروقراطيا، وإنما أن يمثل هو نفسه صيغة سياسية واجتماعية واقتصادية عامة.

إن، الثورة العربية، بهذا المعنى هي مفتاح الدخول اليها — أي بتسييس الفكر العربي وجعله أمام المهمات والأطر التي نجد أنفسنا أمامها. أما إذا حصرنا أنفسنا في نطاق المشكلات الثقافية، فإن هذا سيخلق أمانا مشكلات جديدة ستدعونا، مرة أخرى، الى الانكفاء والارتداد والقفو، بحيث نجد أنفسنا يدا بيد مع أولئك المصلحين الأوائل الذين ابتعدوا عن الساحة بعد أن اكتشفوا وحدانيتهم.

إن المشكلة الثقافية هي في الأساس مشكلة سياسية، لذلك لا بد من طرح القضايا السياسية في الأفق التنظيمي والسياسي بحيث نجد أنفسنا أمام مخرج أولي للمشكلة

من هنا وصلت الى أن المركزية الأوروبية التي تقصر الواقع العالمي ضمن أحد أبعاده، وهو البعد الأوروبي، هي نظرية خاطئة علميا، ومسيئة اجتماعيا وقوميا ووطنيا، فمثل هذه النزعة لا يمكن تجاوزها إلا عبر منهج علمي دقيق، يأخذ الواقع العام كما هو — أي بوصفه مشكلة عامة — ثم يطرح هذه العموميات ضمن الخصوصيات.. وبالتالي فإن العالم يكتسب شخصية في الخاص، والخاص يكتسب أيضا شخصية في العام. والفكر الماركسي بوصفه منهجا، وهو الذي أتاح لي التوصل الى هذا المنهج الذي استطعت من خلاله التصدي لمشكلات التراث العربي تصديا نظريا، منهجيا وتطبيقيا.

إلا أن هذا لا يعني أن هذا المنهج يعطينا المفتاح السحري الذي يستطيع حل الاشكالات جميعا دفعة واحدة. ولكن ما يمكن قوله في الحد الأساس الأدنى، هو أن هذا «المفتاح» بإمكانه أن يطرأ الاشكالية بصفة صحيحة — أي بصفة غير زائفة.. وربما يسمح أيضا، أن نضع أيدينا على القضية بالحدود الأولى. إلا أن البحث الميداني نفسه هو الذي يعق المنهج، وعليه أن يفعل ذلك والمنهج هنا، ليس مقحما على العملية بقدر ما هو مدعو الى أن يعق ويخصم عبر الدراسات الميدانية.

● ولكن، ألا تجد أننا في كثير من توجهاتنا نحو التراث إنما نهرب عن أكثر من قضية وموقف: قد نهرب عن قصور ثقافتنا الحاضرة وفكرنا المعاصر عن تقديم إجابات شافية عما نواجه من أسئلة يطرأ علينا واقعنا فيما يعيش من مشكلات أو يمر به من إشكالات، وقد تكون هذه العودة ضربا من ضروب «التقية» نلجأ اليها للتلمويه تعبيرا عن موقفنا الراهن. وقد تكون تراجعا، وعدم جرأة في إعلان المواقف المطلوب منا في الحاضر.

○ الحقيقة إن قضية «التقية» التي ذكرتها كانت وما تزال تمثل أمرا ذا شأن في حياة المثقفين والمفكرين والعرب عموما. وأذكر، على سبيل المثال، ما كتبه الفيلسوف «أبن طفيل» في سياق هذه القضية، إذ قال: إن اللغة السائدة في عصره لا تسمح لنا أن نخوض فيما نحن يسبيل الخوض فيه، ولذلك على الإنسان النبيه أن يستشف ما نريد قوله تقريبا. وهذا الكلام يمكن أن يردد الآن كل مثقف في جميع اتجاهات المثقفين.

● الى أي العوامل تعيد هذه المسألة؟

○ أنا أعيد هذه المسألة الى مرحلة الاخفاق.. الاخفاق الكبير الذي تولد من خلال التراطق الاقطاعي — الامبريالي، وما قبله، وهناك أمثلة عديدة تبدأ بالرواد الأوائل، من

الثقافية عامة، والتراثية بصورة خاصة.

● ولكن ألا تجد أن مجرد وضع التراث في مشروع رؤية جديدة يعني، في بعض ما يعنيه، البحث لثورتنا العربية عن «شرعية تاريخية»، وعن حماية - نظن إنها لا تتوفر لها، على النحو المطلوب، إلا من خلال التراث وما هو تراثي أصلاً؟

○ الحقيقة إن صيغة السؤال ربما تؤدي إلى نزعة نزوعية. معنى ذلك. إننا نريد توليف التراث بطريقة يخدم بها مرحلتنا المعاصرة، ويتيح لنا أن نكتسب مشروعيتنا أمام من يخاطبنا. ولا شك أن التصدي لهذا التراث في المرحلة المعاصرة يطمح إلى الوصول إلى مثل هذه الشرعية، ولكن كما أشرت في بداية هذا الحديث، أن التصدي للتراث ليس أمراً أيديولوجياً فقط، وإنما هو أمر نظري أكاديمي أيضاً، بمعنى: إننا إن نتصدى للقضية التراثية لا ننسى المرحلة المعاصرة التي نعيشها، والتي نكتسب قانونيتها منها نفسها، إنطلاقاً من أن كل مرحلة اجتماعية تاريخية تمثل مرحلة نوعية لها خصوصيتها النسبية ولها أشكالياتها وتساقلاتها... وبالتالي فإننا عندما كنا ندعو إلى الثورة الاشتراكية، فإننا لسنا بحاجة أساساً للعودة إلى التراث لكي يمنحنا مشروعيتنا، ولكن على صعيد الواقع التطبيقي أي حينما تواجه الجماهير العربية، فإننا لا بد واجدون أنفسنا أمام ضرورة التصدي لهذه القضية أي قضية اكتساب المشروعية التراثية.

● وهذه الجماهير التي عليها أن تحقق الثورة العربية، لماذا ما تزال تعيش في الماضي؟

○ إن العودة إلى التراث تمثل أفقا نفعياً (ولا أقول: نفعياً أي يعمل على توليف هذا التراث، بوصفه قضية في خدمة الاشكالية القائمة في المرحلة المعاصرة)... ومن ثم فنحن لا نكتسب مشروعيتنا من الماضي - كما يريد البعض - إن مشروعيتنا قائمة في مرحلتنا الراهنة، ولكن هذه المشروعية ذات بعد تراثي يتيح لنا أن نعود إلى الماضي وتحقق هذه المشروعية بشكل آخر.

إن العلاقة بين الخارج والداخل (الداخل يعني أننا نعيش داخل إشكالياتنا والخارج يعني هنا، الماضي القومي والماضي الأوروبي العالمي، ثم الراهن العالمي) يمنحنا كل المشروعية لأن تحقق ثورتنا العربية المعاصرة.

إلا أن هذا «الخارج» إذ يدخل في بنيتنا الداخلية، فإنه يدخل على سبيل الانصهار ليصبح جزءاً من هذا «الداخل».

فالمشروعية، إذن، - مسألة قائمة هنا، ولكن ليست كما نرى، فنحن عندما ندعو، مثلاً، إلى الوحدة الوطنية

والعربية، والاشتراكية، ليس لأننا مدعوون إلى العودة إلى الماضي لنكتشف هذه المسائل فيه، وإنما لأن مقتضيات المرحلة المعاصرة تؤدي إلى مثل هذه الطروحات. فمشروعيتنا، إذن مشروعية ذاتية إلا أنها في سياق العلاقة بين الماضي والحاضر نكتشف فيها بعداً تراثي الذي يتحول بدوره إلى وجه من أوجه المرحلة المعاصرة.

● وما الأساس الذي تقوم عليه / أو الجذر الذي تنطلق منه هذه الرؤية المستقبلية عندك؟

○ الرؤية المستقبلية هي نفسها الرؤية التي تصدّيت من خلالها للماضي والحاضر، المستقبل، في الحقيقة، هو أحد أبعاد الوجود، أي أن عملية التواصل بين الماضي والحاضر تؤدي بدورها إلى تواصل مع المستقبل، هذا المستقبل سوف يصبح وجهاً من أوجه الماضي بالنسبة للاحقين... وبالتالي فإن تصديق سمات المستقبل لا يمكن أن تكون دقيقة إلا إذا حددنا سمات الحاضر في الأفق التاريخي، التراثي.

إن المستقبل سوف يكتسب بدوره مشروعيته الذاتية، فالمستقبليون - أي أخلافنا - لن يجدوا أنفسهم في المستقبل مدعوين من حيث الأساس إلى أن يعودوا إلينا لكي يكتسبوا مشروعيتهم لاحقاً. إن مشروعيتهم مكتسبة ضمن أطرهم التي سيعيشون فيها، ولكنهم إنطلاقاً من عملية التواصل التاريخي - التراثي لا بد أنهم سيكتشفون علاقتهم معنا.

هذا المستقبل في إطاره هذا، سوف يصنعه الآخرون، ولستنا نحن. نحن نصنع المرحلة الراهنة في أفق مستقبلي، وهذا يذكرني بكلمة ممتعة وذات دلالة، قالها «الجاحظ» المفكر العربي الكبير. قال: سوف يفسر المرء حين يقول إن السابق قد انتهى اللاحق. فاللاحقون سيفسرون كل شيء إذا اعتمدوا علينا - وإن كنا نصنع تاريخنا الراهن من أفق مستقبلي ناهض.

● إذن، هناك إشكاليات في رهن ثقافتنا وفكرنا.. لا بد من حلها أو السير نحو تجاوزها.

○ إن تجاوز هذه الإشكاليات لا بد أن يأخذ بنظر الاعتبار الخصوصية التنوعية للوضعية العربية الراهنة - والخصوصية، هنا، في إطار النهج. وهذه الخصوصية تمثل موقفاً نسبياً، ينبغي ألا تعني أمراً مطلقاً يؤدي إلى التوقّع.

إن نشوء الامبريالية في القرن العشرين خلق ما يمكن تسميته بالعالمية الامبريالية، حيث نشأت، ودخلت وأوجدت قوانينها الاقتصادية والسياسية وجعلت من

العالم وحدة في نطاق العلاقات الدولية.

إلا أن هذا يمثل الوجه الأول للمشكلة أما الوجه الثاني ، وفي موقف مسائل للوجه الأول، فهو عالمية الثورة. إن أي تصدع للمسألة على الصعيد العالمي يستدعي أن نربط نشاطنا في إطار الوصول إلى وحدة عالمية ، على أساس أن أي تحرر اجتماعي أو ثقافي أو اقتصادي ، أو أي وطن ، لا بد أن يصطدم بمصالح الامبريالية عامة ، وعلى الصعيد الثقافي ، خصوصا ، نجد الوطن العربي منذ القرن التاسع عشر حتى الآن قد رزى من قبل الايديولوجيات والفلسفات الامبريالية انطلاقا من المركزية الأوروبية وحتى الوجودية.

● في نطاق هذه المسألة ، ما هو الفكر الذي تجده مسعفا لنا في تصدينا لمسائلنا الراهنة ، ثم في التصدي للاغلال الفكرية الامبريالية؟

○ هو ذلك الفكر الذي أصبح قادرا على حل مشكلتنا في نطاق كوننا نعمل جزءا من الثورة العالمية، هذا الفكر، كما أراه ، هو «الاشتراكية العلمية» على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي، و«الفكر الجدلي» على الأصعدة الثقافية والفلسفية والنظرية عامة.

● لماذا هذا الفكر وليس فكريا آخر سواء؟

○ السبب يكمن في أنه قد نشأ، حيث نشأ، بصفته وريثا شرعيا للفكر التقدمي العالمي إن هذا الادعاء من قبل هذا الفكر يقوم على أساس أنه ولد في المرحلة النهائية للمجتمعات ما قبل الاشتراكية - أي أنه استطاع أن يخلص ، بصورة أساسية مختزلة ، الصيغ العامة الرئيسة في الفكر التقدمي العالمي، وبالتالي فإن الفكر العربي الوسيط ، مثلا وجد موضعه المنطقي في هذا الفكر الجدلي في العصر الحديث.

من هنا نجد هذا الفكر يحتوي على الخصوصية والعمومية في آن واحد: إن الخاص بقدر ما يستطيع الإنسان تطبيقه في هذه الخصوصية أو تلك.. وهو العام بمعنى أنه يمثل بناء هذه الخصوصية ، فنحن في واقعنا العربي الراهن لا نستطيع تحقيق أية خطوة إيجابية ما لم نلتزم مسألة التقدم الاجتماعي، والوحدة الوطنية، والوحدة القومية، فهذه القضايا مسائل منهجية بحثت من قبل هذا الفكر المنهجي الذي أشرت إليه.

● ولكن ، هل تجد من علاقة ، قائمة أو محتملة ، بين هذا المنظور للتراث وبين ما ندعو إليه اليوم من ثقافة عربية جديدة؟

○ لا شك أن الثقافة العربية الجديدة هي جزء من الثقافة العالمية، والثقافة العالمية هي جماع الثقافات البشرية..

وبالتالي فنحن أمام حقبة جديدة من البحث العلمي هي : حقبة الفهم الجدلي للتاريخ العالمي، هذا الفهم يسمح لنا أن ننظر إلى الثقافات العالمية على أنها ذات بعدين: بعد تأثير وبعد تأثر. والفكر العربي الوسيط كان من الأفكار المبدعة التي استطاعت أن تسهم في دفع الفكر الأوروبي الجواز في الناض إلى الأمام، وعلى وجه التحديد : ابتداء من القرن السادس عشر.

الفكر العربي يعاني حاليا من مسالتين:

- أولا : مسألة التنهيج.

- ثانيا : مسألة التنهيج في سياق الواقع الخاص، الميداني.

تجاوز هذه الاشكالية الثنائية - أي النظر والعمل - لا بد له أن يأخذ بنظر الاعتبار ضرورة وجود مجموعة من المثقفين والمفكرين العرب الذين يتداعون ليحث هذه المسألة بصيغة جماعية خالصة إلى منهاج عمل يتيح لهم رصد ظاهرة الواقع العربي بمختلف اشكالاتها. وبالتالي فإن هذا المنهاج يستطيع أن يشكل منهاجا علميا تطبيقيا في العملية الثورية العربية. إن الفكر العربي، هنا ، فكر ذو بعد محدد للمعالم. إنه الفكر الثوري والعلمي ، أو أن صيغة «العربي» فيها بعض التعميم. هذه الصيغة التي تدعونا إلى أن نخصصها، إذ نقول : «الفكر العلمي الثوري»، لأن هناك فكريا آخر، هو الفكر العربي السلفوي، العصري. فالدعوة الآن تكمن باتجاه خلق هذا الفكر العلمي الثوري القادر على رصد المشكلة الواقعية في الوطن العربي ، والقادر على تجاوزها تجاوزا خلاقا.

إن ، الفكر العربي الناض ، هو الفكر المتسم بمنهج علمي قادر على حل (المسائل الراهنة في آفاقها المستقبلية).

● وأين من هذا ما يشير إليه عديد من الباحثين والمفكرين العرب من وجود أزمة ثقافية يعيشها واقعنا العربي؟

○ في الحقيقة، «الأزمة الثقافية» موجودة ، وتمازس وجودا كبيرا في الوطن العربي، ولكن المشكلة فيمن يطرح هذه الأزمة، فهم يرونها حصيلة ذاتها، والحقيقة ، أن هذه الأزمة هي وجه من أوجه الأزمة العربية العامة. والأزمة العربية العامة هي في واقع الأمر حصيلة الاخفاق الذي سميت به التوافق التاريخي بين الامبريالية الغازية والنظم الاقطاعية وما قبل الاقطاعية في الوطن العربي.

الأزمة العربية ، بهذا المعنى، هي أزمة الاخفاق. وفي الوقت نفسه، الطموح لتجاوز هذا الاخفاق. ومن هنا يمكن القول : إن هذه الأزمة هي أزمة نمو. ويتحدد دقيق بما أنها أزمة نمو في تمثل مرحلة انتقال.

هذا الكلام لا ينطلق من تقاؤل سياسي، أو ثقافي، بقدر ما ينطلق من معطيات واقع الحال. فإذا ما اعتبرنا الأزمة الثقافية وجها من أوجه مرحلة الانتقال في الوطن العربي، لا يمكننا إلا أن نسيئها - أي ننظر إليها في سياقها من الأزمة العامة التي سميتها بأزمة النمو.

وبطبيعة الحال، فإن الأزمة الثقافية، على الرغم من أنها وجه من أوجه الأزمة العامة، تكتسب شخصيتها المستقلة نسبيا، عن الأوجه الأخرى، والمشكلة التي تبرز هنا هي أن هذه الأزمة تكتسب شقين أساسيين:

- فالأولى تظهر في صيغة المشكلة التراثية.

- وثانيا: أزمة تظهر في صيغة التصدي للفكر العالمي عموما.

أنتيت على المشكلة الأولى فاعتبرتها مدخلا منهجيا للتصدي للقضايا الثقافية الراهنة. أما الجانب الآخر - وهو التصدي للفكر العالمي، بمعنى: مواجهة هذا الفكر العالمي - فيها هنا نجد أنفسنا أمام وضعية متشعبة بشكل مذهل، إذ إن الفكر العربي في مجمل اتجاهاته وجد نفسه عاجزا أمام هذا الفكر العالمي.

● وما السبب في هذا، برأيك؟

○ السبب هو في أن هذا الفكر العالمي يمثل فكرا لمرحلة متقدمة حتى النهايات القصوى في حدود القرن التاسع عشر والقرن العشرين. فهو فكر الثورات البرجوازية التي انطلقت من أوروبا محقة كل ما استطاعت تحقيقه على الأصعدة السياسية والثقافية والاقتصادية، مثل هذا الفكر واجه فكرا وليدا يحدو على قدميه هو الفكر العربي الناضج في القرن التاسع عشر، وبالتالي كان على هذا الفكر أن يفتقد الكثير من قدراته لأنه لم يواجه ندا بقدر ما واجه فكرا عملاقا قد وصل إلى مراحله القصوى.

لكن هناك مسألة أخرى تتصل بهذا الفكر العالمي، وهي أن هذا الفكر العالمي لا يمثل نسقا واجدا متجانسا، إنه فكر ذو نسقين.

- النسق الغربي - الامبريالي.

- ثم النسق الآخر - التقدمي ..

وتحت النسق التقدمي فكران.

- فالأولى - الفكر الليبرالي البرجوازي التقدمي.

- وثانيا - الفكر الاشتراكي العلمي.

● وأين هو الفكر العربي الحديث من أنساق هذا التطور؟

○ الحقيقة أن الفكر العربي، منذ القرن التاسع عشر حتى بداية الحرب العالمية الأولى، لم يستطع التمييز بين هذين النسقين، فاعتبرهما فكرا واحدا - طبعاً هناك استثناءات ولكنها لا تشكل نمطا محدد المعالم وأساسا على هذا الصعيد.

الفكر العربي، بهذا المعنى لا بد أن يكون تحليليا .. وبالتالي لا بد من التعامل مع الواقع المحلي، والقومي، والاشتراكي، والعالمي .. تعاملنا ينطلق من الفكر التحليلي النقدي. هذا الأمر، أرى أنه لا يتحقق إلا في نطاق هذه المنهجية التي دعوتها بالمنهجية الجدلية التاريخية، إذ إن هذه المنهجية تمثل بناء الفكر العالمي التقدمي.

● تقول بهذا انطلاقا من .. ماذا؟

○ هذا الكلام يقال انطلاقا من أن هذا الفكر، هو نفسه، قد تأثر بالفكر العربي وبالفكر الصيني .. وبالتالي فهو ليس وليد أوروبا فقط، وإنما هو وليد هذا الفكر العالمي عموما .. وبالتالي فنحن إذ نأخذ بهذا الفكر في مرحلتنا العربية المعاصرة فذلك يعني أننا نفهم هذا الفكر عبر تطبيقات له، إذ إن هذا التطبيق ليس ذا بعد ميداني فقط، وإنما هو ذو بعد نظري. أي أننا ننظر إلى هذا الفكر ونحن نخضعه للواقع المحلي المخصص. وهنا نجد أنفسنا أمام حلقة متفكة الأبعاد .. حلقة عمالية تنطوي على الخصوصيات، كما ننتوي على الكل.

فالفكر العربي، إذن، هو فكر الثورة العربية الاشتراكية العلمية الذي عليه أن يواجه الإشكالية كما هي. وربما تزلزنا هنا عودة سريعة إلى اليسار العربي في مواقف من التراث - هذا اليسار الذي اعتقد أنه انطلق بشكل أو بآخر، من الاشتراكية العلمية، أو من الفكر المادي الجدلي عموما. إلا أنه في الحقيقة أساء لكلا الطرفين .. إلى الواقع العربي المخصص، وإلى هذا الفكر نفسه.

● وكيف تفهم الخصوصية في مثل هذا التمثل لقضية الفكر العربي المعاصر؟

○ الخصوصية هنا تعطي مدلولاً أكثر عمقا .. فهي لم تعد تعني الماضي، وإنما تعني القدرة على إغناء المرحلة القائمة في أفق ناضج، ودفعها باتجاه مستقبلي أفضل.

الشاعر شيركو بي كه من عن الجذور والحرية والصورورة

حوار أجراه:
عبدالله طاهر البرزنجي

الطويلة. التجربة المشبعة والمغايرة لتجارب الجيل. لقد كانت الترايزات وتأثيرات أخرى للغة، اعتدلتني لنجرت (مضيق القراشات) في المنفى

الشعر أسئلة

● شيركو شاعر له محاولات تجريبية متنوعة، ماضل أمضي سنوات من عمره في الجبل، يعرف أين يبدأ الأدب وأين تنتهي حدود السياسة. أن السياسة أغتت أدب شيركو على العكس من أدب بعض الأدباء الذي هبط بسبب السياسة، من هنا نسأل كيف ينظر شيركو إلى السياسة والأدب؟

○ شيركو بي كه من: هنا صممت المسألة هي اللغة واكتشاف لغة التعبير من شجرة جرداء تنمو أرق وردة، حين تتقدم السياسة في ثوب الأيديولوجيا المنطقية عالم الشعر يتجدد الفئتي على الفور ويضمر روحية الحسية.

الأدب بمعناه العام يبدأ من الوعي والاحساس وينتهي في حدودها. إلى ريب أن الأدب لا يطن القطيع مع السياسة لكنهما متقاربان. إن نوعية التعبير الأدبي، ولغة النفس واختلافها عن اللغة العلمية هي التي ترسم تلك الحدود الفاصلة. معلوم أن السرية والخيال والصور المجازية التي تفر من المنطق العلمي تمنع اتساع هذه الاستقلالية (شرقة الزاود) مآناً تمنى هذه العبارة في لغة المنطق والسياسة؟! لا شيء. ولكن حسب قول البيوت: هذه معادلة موضوعية أدق للغة الأدب والشعر..

السياسة ذات حدين إذا عجزت عن استغلالها وتوظيفها فتفك بالشعر وتقتله لا توجد عندي فصائل سياسية هزيلة. إنها تجربة صعبة للغاية وقمنا ترك ذات وتغادر نحو ذات الآخرين. تجد الشعر الدرامي أصعب وسائل التعبير. إلى هنا تعزى أسباب ندرة الأعمال الشعرية الجيدة. لأبعد من أنزال المطر نحو السهول القاحلة. الموضوع دائماً في متناول اليد لكن ما يستعصي هو سبيل التعبير. من هنا غنى الفسار، ينبغي أن نمارس الحب مع السياسة كي نصلها. إنها فرس جامعة تريد فارسيها الرشيق

لا يمكن أن يستجدي الشعر للغة من السياسة وإذا فعل ذلك يسقط ويتأخر. يجب أن ينصلح عملنا لئلا يسقط في فخها. السياسة سلطة، واجوبة جاهزة لكن الشعر أسئلة متواصلة وغير مكتشفة.

الغرب والغربة

● إلى أي مدى أثرت لجوء الغربة في شعر شيركو. الغربة هبة وتربية أم تخلق رتابة الغربة وقابة سلبية في أدبيات المنفى؟

○ شيركو بي كه من: قلت: كل من عنقاي قصير. تبعاً لهذا لم تستغل التجربة. مرعاً من انفتحت من قيده ومع ذلك أخص بمخاطره. الغربة إيمان أنتج أدباً خالفاً خالداً. أوا تخلق صاحبها وتحمده في مكانه. الحدود الوسطى بين هذا وذات شديدة جدا. كثير من نماذج الآداب الخالدة ولد في الغربة، ومة أدباء كبار تجردوا وانتبوا في الغربة.

● ألم يدفعك وجودك في الغرب إلى تناول مضمار الشرق والغرب أو العجالة القائمة بينهما لمعلل ألفا ونونين والطبيب صالح ويوسف أرويس...؟

○ شيركو بي كه من: لم أطردها في شكل تجربة كاملة ومستقلة، ولكن يمكنك أن تحص

النهر والمنبع

● شيركو بي كه من: أنت غني عن التعريف، دواوينك الكثيرة، دورك الطليعي، نشاطك المتنوع، هذه كلها تجلبنا مسألة التقديم والتعريف. نحن متلهولون لمعرفة ما أنجز شيركو وفعل في المنفى.

○ شيركو بي كه من: حين ابتعدت عن منبع غوث نهرها هائماً وحالاً بالخاض (نحو مجرى طويل لم أراه من قبل). انفصلت عن ضفتي الجغرافية والنفسية. فارتقت المهد، هذا الاختيار لم تقرضه إرادتي، طوف كريسستان للمشاركة لتتق في مصر آخر. لم يدر في حدي أن أصبح في يوم من الأيام شاعراً مشرداً في المنفى بعيداً عن المنبت على نحو ما رأيت. كانت وحشة مدمية تستحق. لقد كانت هجرتي من كريسستان للشرية بدخان النصف الجري والانفجارات نحو أوروبا، مياغة جدد لم يكن النهر يدري كيف يطوي الدرب، نحو أي جهة يتجه. كانت الرحلة بلا موعد وعنوان، كأن غياب منزل ما يلقيني واكتسني كنت أسير المصافاة التي لها حورية التصرف بي كقشة تشاء. على أي أرض تسقط هذه القشة، عند أي مشرفاً من مزايا الغربة ترسو هذه السفينة؟ تلتفتني إيران وسوريا من هناك توجهت نحو إيطاليا، واستقرت بي الطاف في السويد. لم يكن عمر منفاً طويلاً أنا ليس بمقياس زمني ولو قيس بمقياس العناية للقرن.

كانت هذه التجربة جديدة من ناحية البيئة والحياة الاجتماعية والعلاقات الإنسانية كتحدٍ العهد بها. في البدء أصيب شعري بدوار، كنت مثل طائر تركز عليه أضواء التمتع. أجل كنت طائراً تعبا يفرغ في أن يوجب الأفاق والسماوات الجديدة كلها في الولة الأولى من وصولي دون أن أجد أي جدوى. هناك أصيب بانكسارات نفسية لجهل إحدى اللغات العالمية، كنت شبيهاً بتمثال.

أشباح المرأة طوقت حياتي. ما كنت أملك مفاتيح اللغات، فارغمت على الانطواء، هناك كنت صدق الجبل والذئب والخندق والشهادة والأصدقاء انفساً. ولهذا كانت معظم الفصائل التي اجتاحتها في الغربة ضرياً من الخنثى نحو المهد والوطن الأول، ونوعاً من امتداد تجاربي الأولى في الوطن مع مزيج من الاشواق وسعير الغربة. الوحشة في أوقات التردد مصدر الإبداع بالنسبة لأمثالنا.

● التاريخ يفسدك نحو الخارج. إن تاريخ عموك عموك تاريخ آخر، مكان مختلف. لا ينبغي التمتع سوى التمتع، فعلاً تفعل في الحالة هذه؟

○ ينقل الشاعر رجلاً نحو بلخه، للشاعر ملاذ دائم ألى اللغة والكتابة. إنها سند حياته كان الشعر صيدفي الوالي الوحيد، عن طريقه أختزلت الأعاصير والعواصف. بعد مضي فترة قصيرة أحسست بأن الشعر جسر كبير يوسعني إلى قصص الدنيا لكن الوحشة الروحانية كانت ثقيلة وقاسية. ترجمت شعاري إلى السويدية أحسست أنهم يحتضنونني ويحتفون بي ويبدعيان. قلت إن الإبداع واحد في كل الدنيا. كتب كثيراً في المنفى بعدد، أعانيتني لجوء الغربة نحو أدب الشعراء للغتين الكبير في الشعر الكردي، أعادتنني نحو نالي، وحاجسي قادي، من هنا ظهرت فكرة قصيدة (مضيق القراشات)

يبعض خطوط هذا الموضوع في مطروحاتي (مضيّق القرّاشات) الاغتراب في ذاته جزء من تلك الجبليّة. السقوط في تلك الدوامة ينتج أسئلة أخرى ومنها: أينما يتشأ القول الحضاري.

● استأذنيكم نحن لاختلافنا أن أدب المهجر الكردي يهبط. ماذا نقول أنت؟
○ شكري بي كي من: ومعنى كان صاعداً لا أدري أنا كنتم تصعدون مهجر السنين
الأخيرة، فإن الهجرة الكبرى للشعب الكردي والآباء الأكراد بشكل خالص تعود لسنّة ١٩٧٥ وما بعدها. التقيد بالحاصل في هذا الأمر نابع من التقيد التي تجيب القضية الكردية نفسها.

مهجرتنا لا يشبه مهجر أحد. ربما يلعب شبح اليأس الكبير دوراً ملحوظاً عند بعض الأدباء الذين هاجروا في تلك الظروف الصعبة بعد اشتداد الاحباط السياسي والاجتماعي. هذا أنا صيغ السؤال بهذا الشكل. (ماذا يفعل الشعر؟) - علاوة على ذلك أن الحياة اليومية في المهجر تغيّر دورها كونه حتى الدراسة بمعناها الأكاديمي لا تنفع للجمال للشعر والأدب. على حال كل بلد عندنا حتى السواك الحضاري أدب تلقى عليه تسمية (أدب المهجر) بمعناه الضال.

● جائزة توخولسكي زادت من شهرتك في الخارج. لقد فرحتنا بهذا الفوز، أنه تكريم الشعر الكردي بشكل عام ماذا اعطتك هذه الجائزة؟ ومن رشحك لنيلها، وهل نالها أي شاعر عربي أو عراقي قبلك؟

○ شكري بي كي من: نادى القلم السويدي الذي يعد أكبر اتحاد أدبي في السويد منحني هذه الجائزة. منذ خمس سنوات راحوا يوزعون جائزة باسم جائزة توخولسكي لأدبٍ أجنبي يعيش في المنفى (توخولسكي شاعر لثاني لثمن في السويد في عهد النازيين). اقترح أي اسم للترشيح يرفع من قبل منظمة أو اتحاد أدبي أو شخصيات أدبية. بالنسبة لي قدم بعض الأدباء الأكراد من كردستان تركيا طلب بعثت إليه النادي السويدي، وعلى هذا الأساس يقدم نادى القلم من جانبته على المراقبة والرجوع في قيمة الأعمال. لفحص وتقييم الإنتاج يوجد لديهم خبراء من بين المترجمين إضافة إلى ذلك كان لمسدى وإثارة بعض الأفكار الأدبية. ومجيباً أنا من الجانب الـ أوروبا كان عامل مساعد آخر. من إيجابيات هذه الجائزة هي أنها فتحت بوجهي الأبواب وفتحت من وسائل الإعلام السمعية والمرئية والمقروءة. فمكنا وجدت تمسكتني القصر الدروب نحو الصحف، قبل (١٩٨٧-١٩٨٨) منحت هذه الجائزة لشاعر بولندي وروائي من جنوب القوقاز.

خصوصيات التكوين

● ماذا اخذتم من عبدالله كوران وكيف تم تجاوزه من قبلكم؟

○ شكري بي كي من: أخذنا من كوران الروحية الجديدة، والرؤية الحديثة، يمكن ليرضاها في التخلص من قساوس اللغة التقليدية والتضيق بالطبيعة الرومانتيكية. أخذنا من افهامه بالصور، ويعتد على أصل لباق الموسيقى الكردية وتشذيب اللغة وتصنيفتها من العربية والبهراسية والتقاليد من هموم البساطة واللغة اليومية واستخدامها في القصيدة الحديثة. بهذه الأداة كانت ثقافة صورا أجمل وأحسن تتألف معها ونيل اليها أكثر من ميلنا إلى الشعراء النفاقيين. وقد بدأ تجاوزنا حين امتكنا رؤية جديدة للحياة. بالنسبة لهذه النقطة اتوقف عند هذه الحدود تاركاً الجاية هذا السؤال للأخريين.

● رايتك في أدب الذئب وقصودا مبدعاً ورائكة الأدبي هل استطاعوا ترجمة النيات التي ينطوي عليها البيان إلى حين التطبيق والممارسة؟

○ شكري بي كي من: ينبعث عمل الكاتب وموقفه من اللغة قبل كل شيء. بمعنى آخر تأتي ثورية الأدب من مدى قيامه ببناء وإتقان البيئة الأدبية من داخل هذه اللغة. لو لا أي حد يواصل الإبداع في الأدب كان «روائكة» صرخة قبل أن يكون نصاً. كان ملحوظاً قبل أن يكون تجاوزاً بعد ذلك ظهر روايتك الإنتاج والخلق والإبداع، ورج التغيير الرائد. الفترة التي برزنا فيها كانت مختلفة جداً عن الفترات السابقة. كانت أصعب وكانت أحداثها أكثر توتراً كما في بداية التفتيح حين هبت عاصفة ثورة أيلول. اشتدت عمليّة الوقوف بوجه التسلطيين

الجبابرة. ودخل الساحة أداس منافسون. تجرّت كثرة الحياة. واضمحى السلاح، سراح المقاومة والأفغان عن الوجود أضحي أداس ظواهر الحياة. وديان الأصم تعرضت لعاصفة مخيف. كان شيء يأسخ طابع التغيير والانطفاء. لم تعد العلاقات الاجتماعية مستقرة كان البارزاني رمزا أسطورياً، وخرج الشعر من مهبود الرومانسية ليخضع قضاء الدخان والبارود. صار دور قصص الطائرات، والتأبالم الأصوات الغنائية، والعاصفة في الحياة اليومية. لقد غلب عهد الهدوء والاستقرار الذين اتسمت بهما رحلة قرّة داغ وهورامان. مضى عهد العشق تحت وميض الليالي المقمرة. كان من الطبيعي أن يطرا تحول على لغة الشعر والأدب. في أوائل الستينات عرضت تلك الظروف المساوية للقائمة الأدباء إلى نوع من العفشة والصفمت. كان هذا التحول لا يتطابق مع الأحداث ولا يتسلسل لها. وكان الوسط الأدبي يلزم جانب الصفمت

يمكنني القول: إن بيان روانكة (الرمصد) اخترع في رحم الستينات وولد في أوائل السبعينات وفي أوائل السبعينات جبا وتعرض عليه للآل. كان الشعراء كلهم في فلاح وكامران موكري ومحمد صالح ديلسان من الستينيات البارزين غير أنهم كانوا يشبهون النيام. كانت بينهم وبين الأحداث مسافات طويلة. كانت نتائجهم شيئاً مصغراً للأحداث والوقائع. كان المفروض هو أن يتقدم الخطاب الأدبي والشعري على ذاته: لغته وادعاه السياسية والاجتماعية. كان بيان روانكة خطاب التردد والمقاومة في آن واحد.

كان ضرورياً أن يحطم جيل جديد الستينات وتوقع اللغة. في تلك الفترة كسب أصحاب دواوين مطبوعة يدان قاموس لغتنا كان امتداداً لقاموس لغة من سبقتها. كما تدور في تلك السلطات الفرقة. أفضت الحرية فتحاً سحرياً لفتح أبواب أخرى ولتغيير رؤى روانكة. بدون الحرية يستمر الشعر في الركود. الحرية قضاء الأدب من بين الكومين كان حسن عرف أحسنه إنتاجاً ونشاطاً وحيوية. أدهش القراء بقصصه الاختلاف، صاغ بين قصصه الكردية بلغته لغزاً أخرى. فسق ذلك كان داخل حركة فكرية، دعا إلى تطوير الإنسان الكردي وتحريكه من حالة الوقوف نحو أفق التغيير، من التمرکز نحو الانزياح عن الخطوط السافقة. كان خصاماً بيننا وبين الجبهة. كان دعوة للعدالة والمساواة وتحرير المرأة فالامر الذي صدر لرجلنا. وقصة تعليق اسمائنا على الشيطان وغضب أصحاب الذوق الشعري البالي كل ذلك بشكل تاريخ روانكة.

في البداية كان روانكة بذرة لكما كنا نتحدث عن مستقبل السنين. كان قفزة وكنا نتحدث عن نهر صميم أننا دخلنا وتعرضنا لازمة ودروب مسدودة في البداية نكفست ظلال بياننا في كتاباتنا النقدية والنظرية وإيس في نتائجنا الشعرية

ان البفرة كانت تحتاج موسماً من الزمن حتى تغدو دغلاً وبيدرا
اعتقد حين كتبت قصيدة (الرحيل) للطلوة عام ١٩٧٥ وتكلمت تجربتي في كتابة القصائد القصيرة. رايت عن مدى أهمية اللغة والادب والإبداع والخلق في هذا أحيانا نطلب التناوب والاختلاف زمنه. على صعيد آخر تخففت حركة نقدية جيدة عن بيان روانكة أثارت ضجة في الأوساط الأدبية

الحرية، التنوع

● أرايك شعر الشباب، هل تستطيع أن تحدد بعض الأسماء الجديدة؟

○ شكري بي كي من: حتى مطلع الثمانينات كنت لا أجد صدى مغايراً لامتساكنا كان الخطاب الشعري واحداً وامتداداً لشعر السبعينات غير أنني حين فقلت لأجد إلى الوطن رايت بضعة عود والواناً في الطريق لا تشبه الواننا بمعنى آخر لم تكن ظلالاً لنا. الخطابات ومضامينها مختلفة أساساً على سبيل المثال يجد خطابي الشعري نفسه في الوجود الوطني والتاريخي الكردي. أن بعض الأصوات التي ظهرت بعدنا هي أصوات الشك وخطاب الانكسار الوجودي. كما أصوات المقاومة. الموجة البيئية الأوروبية أثبتت طلائاً تأثيرها على هؤلاء.

في تخفيف اللوجيا ولوجيا واللاحم كان نقيد من الرموز القومية المحلية لكن أصوات الثمانينات

على العكس، مما تطلب من الأساطير والرموز الأوروبية والأفريقية.

يختلف الإبداع من شخص إلى آخر، في رأيي تكمن الامة في اختلافنا لا في اتفاننا على نمط واحد من الكتابة والإبداع. ما ينبغي لنا في كل الاحوال ورغم اختلاف الآراء والأجيال والتجديد ليس موضوع الكتابة بل نوعية الإبداع مهما كانت المصادر وأينما كانت. ما ابدع نالي وموليوي زمنيًا عنّا وما أشد اقترابهم إبداعياً من هذا هو الشيء الهام. وما أكثر الذين يفترون منا على صعيد الزمن ويتعنون عنا على صعيد الإبداع. هناك قصائد ولدت قبل عصور لكنها لا تزال خالدة تعيش معنا. هناك قصائد أخرى تولد اليوم وتتسول موتها في اليوم نفسه، يجب ان يكون الشعر خالداً مثل الطبيعة. يختار على صوبية جيدة. الشعراء نوابج جلي زادة، كريم دشتي، دلاشاد عبدالله، نورزاد رفعت- ولو أني من جيل يسبقهم- كه زالي احمد، فرهاد بيردال، هؤلاء بالاساليب المتنوعة زينوا الشعر الكردي.

قصيدة النثر والأجنحة

● شيركو لم يكتب قصيدة النثر، لكن له كتابات نثرية تتوافر فيها الشعرية، ما هي اسباب افتقاره عن كتابة قصيدة النثر، وكيف نتطوّر الى هذا الصرب الأدبي؟

○ شيركو بي كه س: كلا لم اكتب قصيدة النثر بالكيفية التي تقصدها أنت. هذا ليس ابتداء بقدر انه مسألة مرتبطة بالزاج الأدبي مع هذا فقد نشرت في مجلتي السبيلين عده قصائد منثورة كانت ورامها الغفوية. انتصرون الجدران لم قد تلمت بشكل صلب من الفن. قصيدة النثر كانت موجودة في الالب الكردي ولكن على نحو مغاير لما يكتب اليوم نجد بعض تلك في اشعار رشيد نجيب، ابراهيم احمد، رفيق جلاله، ع. جالوك وعمل صفحات مجلة كه لايز أيضاً

لقد فتحت قصيدة النثر أمامنا اوسع للشاعر فتوسعت له مساحات الإبداع وحررت أجنحة لحركة، وهيات مجالاً جديداً للإبداع الداخلي والخارجي للقصيدة. لم تضع خطة ثابتة لعمدية، والتفت تلك الأوزان المألوفة كان الحياة كلها إبداع. في بعض نتاجاتي المكتوبة في «مئة الأخيرة» تناوالت هذا الصرب الأدبي. علينا ألا نكون طيور حقيقة واحدة ينبغي ألا يعب الماء منع نبي واحد فقط. يتحتم علينا الاعتماد بنوعية كتابة قصيدة النثر. من بين الشعراء العرب ذوي الممارسة والتجربة في هذا المجال يبرز الشاعر محمد الماغوط. يجب ان تكون قصيدة النثر ساهرة تنسيك ماناً ترتدي.

لا بد ان تجعلك غامضاً فيها دون ان تنطد مجالاً للنحور من سلطانها

كوران ايضاً

● ماذا تقول الآن عن كوران بعد أكثر من خمس وعشرين سنة على رحيله؟
○ شيركو بي كه س: ان شعر كوران كجزء من طبيعة كردستان، خالد كخسودها. بعد

كوران عمداً كبيراً لجسر التحدث. انه من الرواد صوت أصيل، أحدث انقلاباً وتغيراً في لغة وإيقاع الشعر الكردي. ليس في النشأ شاعر يعش أحاسيس الأجيال كلها لأن لكل عمر طابعه السياسي والاجتماعي والفكري الخاص، هذه سنة الحياة. الجمال لغة، خاصة لتغيير، كان كوران قبل وبعد رحيله شاعر الطبيعة والجمال والأشياء الحسية، لم يكن شاعر الشعر السياسي. اعتقد ان بعضاً من قصائد كوران مات قبل رحيله.

الحداثة.. الغناء.. الدراما

● كيف تنظر الى الحداثة التي تلغي دور الملقي وتقصده، الحداثة التي تصبح نوعاً من الاسرار والألغاز؟

○ شيركو بي كه س: الحداثة والتجديد والفكرى عوامل دائمة متلازمة ومؤثرة. الحداثة والفكرى اقتصداً جديراً واحداً، انما الذي دور الملقي فليس تكون الحداثة؟ العدم للفرار؟ حتى الاسرار والألغاز لها اصحاب. لم تكن في الحالة التي تتنابح فيها الكتابة وعدم الكتابة.

هذه ليست حداثاً بل نوع من الصبرية والاستهزاء بالحداثة. انما سقوط الإبداع والنسبة الى الذين يمسحون دور الفكري من الوجود. للوهلة للفتنة ذات عمر قصير تموت دون ان يتنبه احد الى مآلها. التحديث ايجاد الرؤى الجديدة، كشفت الأفاق المستقبلية. ان الفكري مقيم تلك الكشوفات.

● يقول الشاعر سعدي يوسف «الشعر لصيق بالدراما والغناء معاً هناك محاولات لحو الغنائية في الشعر ماذا يقول شيركو حول هذا الموضوع؟

○ شيركو بي كه س: كلام جميل. لو جاز لي أقول: ان طائر الروح والغناء... ما الفرق بين طائر بلا حنجرة وطائر مصنوع؟ روح الشعر هي الموسيقى، الإيقاع يمنح الشعر تلك الحيوية التي تمنحها في بعض الأحيان. المهم هو ان تكون تلك الروح في حركة دائمة سواء كان الإيقاع ناجماً عن تلازم الإيقاع الداخلي والخارجي أو من الداخلي فقط. نبيل الساعدي لاشياء كثيرة ولا يحالف كلها النجاح. المحاولات الفاشلة لا تهمس.

لا افرقت الغنائية عن الدراما بشكل قاطع يسود الوجود النصوص. لو كان الدراما جيلاً او قصراً فغنائية زهوره وزجالاته الزاوية.

الدراما الفارغة من الغنائية تشبه بللاً تارخياً فانها للفؤاد والشفتة.

لنعد الاطر والمارس والمناصب جانباً، لا يقرر الشعر على ان يمتك تعريف واحد، او ينظر الى الاشياء بعين واحدة او يبق على قدم واحدة. الشعر شعر، حين يهزني شعر جميل ويجعل روحي (منبع الاسئلة). لا يهمني ان اي مذنب ينسبني هذا الشعر. يكفي ان ينسبني الى وطن الإبداع أينما كان موقعه الجغرافي. لو كانت الدراما الجسد فان الغنائية هي القلب.

خطوط في حياة شيركو بي كه س

- أولرخ ١٩٨٥. ترك العراق وعاد الى الجبل ليكتب.
- ١٩٨٦: أصدر الرايا الصغيرة وهي قصائد منسوجة على منوال ديوانه (الشفق).
- ١٩٨٧: أصدر ديوان (الصفر) وهو قصيدة طويلة.
- ١٩٨٧: توجّه نحو أوروبا ونشرت قصائد مترجمة له في صفح ومجلات عربية عديدة.
- ١٩٨٨: حصل على جائزة توخولسكي وهي جائزة سويدية معروفة.
- ١٩٩١: عاد الى كردستان.
- ١٩٩٢: أصدر ديوانه (مضيق الفرات الشرا).
- ١٩٩٣: أصدر ديوان (الأمان).

- ١٩٧٩: أصدر مسرحية شعرية موسومة بـ (الفتاة).
- ١٩٨٠: قدم مداخلة تقنية في ملتقى القصة في اربيل.
- ١٩٨١: أصدر ديوان (الهجرة).
- ١٩٨١: ترجم مسرحية الدكتور بجلي وعرضت في السلبيانية ودام عرضها عدة أسابيع.
- ١٩٨٢: ترجم له القاص مصطفى صالح كريم مجموعة قصائد في مجلة الاقلام العراقية اجتذبت انتظام الادباء والقراء العرب.
- ١٩٨٤: أصدر ديوان (الفرح).
- ١٩٨٥: صدرت له في الجبل القصائد الشعرية التي كان ينشرها باسم مستعار (جوامير) وبيعت الكاسيتات للتحوية على قصائد منتخبة بصوت.

- ١٩٩٤ و ١٩٩٥: شارك في مدينة السلبيانية ١٩٥٦: شرع يكتب.
- ١٩٦٧: صدر له ديوان شعاع النقصان.
- ١٩٦٩: أصدر ديوان هوديك.
- ١٩٧٠: التوقيع على بيان رواكته (الرصد) وهو اول بيان شرعي كردي يدعو الى التحديث والتخلي عن الاطر والقوالب البالية.
- ١٩٧٢: أصدر ديوان بالليب ارنوتي.
- ١٩٧٦: أصدر «الشفق» وهو ديوان شعري يحتوي على قصائد قصيرة سماها الشاعر بـ (البوسرات) وركز فيها على الانقراض في اللغة والروايات واعتمد باسناد الجادات والحيوانات والطيور



سلفادور دالي



رافائيل البرتي



لويس بونويل

من أجمل الحوارات في
عالم الأدب، ليس لما
تحويه من المعلومات،
إنما لأنها تكشف عن
الإنساني الخفي الذي هو
وراء كل إنجاز إبداعي.
كسم تمنيت أن تتحدث
الجيلان نفسيهما وتتحدث
بعنان عن زملاتهما مثلما
يتحدث هنا ماكس أوب
ورافائيل البرتي.

ماكس أوب يحاور البرتي عن صديقهما لويس بونويل

ترجمه عن الإسبانية

نجم والي*

ر: كان دالي مسبقاً في مدريد. كان قد جاء بالضبط مثلي، لكي - كما قال هو - يتعلم مهنة الرسم. وكل مرة كان يضيف بأن إياه دفعه لي ليتعلم الرسم، بونويل كان هناك أيضاً.

م: بوقت قصير قبل رحيله؟

ر: في ذلك الوقت لا، ذلك قد أخذ وقتاً قصيراً، اعتقد أن خوان جابيش قدمه لي. تعرفت عليه. عندما قال لي جابيش، بأنه يكتب مع نوعاً من الأقويروزم، أو بالضبط «Guagenas»، عن آلات اوركستالية، التي نشرها تباعاً في الأفق Horizante، كل آلة موسيقية كانت فيولة «violine» لا أتذكر بالضبط، فيشارة كانت على سبيل المثال بنت شابة، تنكي على شرفة، اعتقد، أن جابيش ولويس كتابها سوية، تستطيع أن تسماه

م: سافعل ذلك.

ر: كنت قد تعرفت على جابيش قبل أن أنزل في القسم الداخلي، جابيش كان يعرفني كرسام وهو الذي نظم معرضي الأول في «أثينيوم» Althaeum، في مدريد. هو لوجه نظمه لي. كنت قد بدأت بالكتابة: بعض القصائد، والأفق نشرتها جابيش أخزني في بيت بيدرو جرافيس - صاحب الأفق - وبعدها نشر القصائد الثلاث الأولى.

م: نجنيء اللويس مرة أخرى.

ر: تعرفت عليه تقريبا في نفس الوقت الذي تعرفت فيه على فريديريكو، قبل أن انتقل إلى القسم الداخلي. ثم جاء التعرف على الآخرين بسرعة. دالي مثلاً، أتذكر، أن بونويل كان رجلاً مدوراً قوياً. كانت له عيوان مثل كرتين مدورتين، تخرجان من بؤبؤيه، في ذلك الوقت رسمه لي لي براس غير عادي وبعينين خارجيتين عن بؤبؤيهما. هذه الصورة أهدى فريديريكو لها قصيدة في كتابه مكتب الأغاني، وبعنوان «لراس لويس

رافائيل: ما زالت أتذكر بصورة جيدة، في ٧ مايو ١٩١٧ جئت إلى مدريد.

ماكس: أشهر قليلة قبل بونويل.

ر: صحيح، جئت من بورتو دي سانتا ماريا، ولم تعجبني مدريد على الإطلاق. كان ماع، وقت الربيع، ويرد بهذا الشكل: لدرجة أن الناس راحت تنسحق فوق بحيرة بارك الريثيرو، أمر غير معقول حقيقة، مدريد في شهر الربيع، مثل هذا الأمر لم أعشه مطلقاً. في كل الأعوام التي عشت فيها في مدريد، لم أر الريثيرو متجمداً، ذلك كان أمراً غير عادي بالنسبة لاندلسي، جاء من البويرتو

م: وكنت في «الريسيدنزي» Residenz القسم الداخلي؟

ر: كلا مطلقاً، أولاً، بعد عام قُبلت في القسم الداخلي، جئت إلى مدريد لكي أصبح رساماً، لم استطع في ذلك الوقت كتابة حتى رسالة، وبدأت في الرسم: في الأكاديمية، في سان فرناندو، لاستسخ في متحف البرادو، اتصالاتي الأولى كانت مع رسامين غير معروفين. رسامون من محيط الجامعة، بعدها تعرفت على باركيز بيزان، بطريقة ما بدأت في التعرف على المطرفين، في ذلك الوقت بدأت «الولتر» للثو في الصدور، اعجبني النجلة جداً، اليوم بعثت لي واحدة من بنات أخوتي بقصائد كتبت نشرتها هناك حيث كتبت رساماً. أخجل بأنني كنت كنتيها في ذلك الوقت كانت مواضع طليعية، لم أنشرها أنا، تستطيع الآن نظرة عليها، مخفوفة سميت، جئت متأخراً لناس القسم الداخلي. كنت قد تعرفت على مجموعة من الرسامين وهناك ذات يوم قدمني لحد رسامي لمجموعة جريجوريو بريتيو في حديقة القسم الداخلي إلى فريديريكو جارسيا لوركا، في زيارتي الأولى هناك، كان زمناً متأخراً جداً، نهاية عام ١٩٢٢.

م: فم كان دالي أيضاً هناك.

* كاتب عربي يقيم في ألمانيا

بونويل، وحيث أننا هذا السراس الرعب الذي رسمه دالي آنذاك: في ذلك الوقت مارس بونويل مزاحاً مرعباً أيضاً.

ج: على سبيل المثال،؟ بعضه اعرفه.

في الحقيقة اعرف واحدا فقط، عندما عمل طفشتا مليتا بلناء في منتصف الليل ومن خلال فتحة الباب في الغرفة التي كان ينام بها فريدريكي وبالي، رمى أكثر من سطل واحد كبير، في الحقيقة مزاح أرجوني مثالي (نسبة إلى القليم أرجون الذي يأتي منه بونويل). بونويل ذلك الزمان أذكره بصورة غير مضبوطة، مثل ظاهرة عابرة، وليست ثابتة في القسم الداخلي. لا اعرف بالضبط، ماذا كان يصنع، اعرف كانت له صديقة، اسمها كونجا مينديز كويسا، تعرفت عليها عند نهاية علاقتها مع لويس، ورأيتهما مع بعض، بمصاحبة امرأة اجتماعية، اعتقد عند صالة دخول سينما «برينزيل Principal».

ج: ستتان أو ثلاث جاء بعدها يشعر قصير، لكي يقدم «كلب أندلسي»، عندما قال الجملة المشروقة أن فيلمه «دعوة بالأسف للجرميعة» كانت ربما آنذاك المرة الوحيدة التي رايت فيها بونويل بوضوح وصفاء، تبعها في باريس، ومن هناك اختفى مرة أخرى وعندما رجع إلى مدريد مرة أخرى، رأيتة كثره غريب مثل لايا. بعض الأحيان أكلنا سويا في Arumbambaya، هناك ظهرت لايا أيضاً، كان ذلكا الفاترة، التي استطع تصورها، لا احدى مرة، كان يعيش في مدريد وكان صديقاً جيداً لبونويل.

ج: ما زال حتى الآن.

هـ: راي فليم «كلب أندلسي»؟

ج: رأيت ذلك كلب أندلسي، وأيضا الأفلام الأخرى التي عرضها طينيا في الريسدينز، لقد جلب مع كل السينما الطبيعية، من خلال تعرفنا على أفلام «أندثار بيت أوشير Le Coquille et le Clergyman»، وParadeo، القليم الأول لريني كير، في الفيلم كان هناك دفن، فوقه استقرت الأكامل من هذا خبر مودر كير، وكل هذا في التصوير البيئي كان جيئلاً جداً وحادسنا فيلم «Rien que des muers» لكافالكانتيني أيضاً باختصار لعب لويس ضمن هذا الاعتبار دورا كبيرا، كان هو الذي، من خلال رحلاته إلى فرنسا حملنا إلى هذه العلاقة مع فن القلم الذي لم يتخلل حتى ذلك الحين في إسبانيا، لأن أفلاما على ذلك الطراز اما لم تفل رسماً أو انها لم ترحب أي ربح مادي.

ج: في هذه السنوات كان يحرق صفحة السينما في «Gaceta Literaria».

ج: صحيح، لكن لم أعد أنا هناك، مع لويس كانت في علاقة أقوى بعد الجمهورية، عندما أسس هو «جمعية أخوة توليد» دعوا في «ديتنا ديسل أيرة»، حيث عاش دالي، الذي رسم صورة مدعشت الجمال مع مجلة على الحائط: ولاخوان التوليد. كان من الممكن رؤيتها حتى سنوات متأخرة، بعدها مرقت وابعدت عن الحائط، ذهبت إلى هناك لإراما بنفسى: إلى جانب ذلك بورثوي لبونويل، كان ساحراً ببساطة، واحد من الأشياء التي كان مخطفا فائقة، على العموم سيطر آنذاك حماس كير لتوليدو ولكل الأدب الرومانتيكي، لقد قبلت في الجمعية لاحقاً، لم يقلوا بأي شخص ببساطة هناك، كنت مع لويس بونويل ولويس لا كاسا، مانويل أنجيليز أورتيز لية بطولها في توليد من أجل حفل استلام أوشة الجمعية. ما أزال أذكر باننا تمنا في Poseado de los tangeres في منتصف الليل، أخذنا شرافف الأفرشة، وبونويل ليس الشرافف مثل شيخ. اختفى وذهب إلى صحن كنيسة سانتو مونيوجو الامامي، الذي كانت تحيطه سلام مهددة، هناك ظهر لويس فجأة مرة أخرى وليفتز في منتصف ظلام المكان إلى الأرض، القدر اختفى وسيطر على المكان ضوء ضئيل، الذي ظهر من خلال شباك، خلف كانت تصلي الرهايت. ظهر لويس، ألقاه لم يكن بالمكان رؤيتها اليد عندما على الحائط حقيقة، مثل شيخ، كان ملابا ياتعجب وسيطر على الحائط، بان يحيي الحراس اللياليين، يرتعون ويطلقون النار علينا. كان ذلك واحدا من

الأفلام التي فعلها «أخرون توليدو»، كنت تلك الليلة معهم هناك، وبعدها فقط حصلت على الإشراج، الذي كان قد حصل عليه قبلي فريدريكي وبيبي مورينو، اعتقد أن حياة بونويل كانت في إسبانيا على الشكل التالي: متغيرة جداً، ومن الصعب جداً إعادة انشائها، بالنظر عن ذلك لم يش في الريسدينز إلا فترة قصيرة.

ج: ست سنوات؟

ج: من الممكن، عن أية حالة، كنت أنا زائراً فقط، وايضا كنت أنا رساماً ويعماني القليم مع الكتاب في ذلك الزمن.

ج: بونويل رغب أن يكون كاتباً من القلب.

ج: نعم.

ج: أي شيء تذكرين أنت، الصمد مما نشره هو في ذلك الوقت؟

ج: اعتقد، خارج ما رويته لك، لا شيء، لكن لا اعرف فيما إذا كتب اشياءاً لوجه ما مع جاباس، تعرف قصائد بونويل؟

ج: نعم.

ج: اعرف، بأن كانت الكتابة تكلفه الجهد الكبير، وإنه كان يعاني من ذلك باستمرار. كان يقضي أياماً طويلة، كما حدثني فريدريكي والآخرين - تحت الغضب والقسر لكي ينهي أعماله الأدبية، حتى أن الآخرين تدريجيلاً ينتهوا بالكاد أنه عثر على طريقه الخاص به. في ذلك الوقت بدأت أنا أيضاً كتابة نقوده، وأذكر بأن حضري في عام ١٩٢٨، «جوياء الذي كلف الشغل الكثير» كان سيناريو ضخماً، فقط لكاتبه يسبب الكثير من الصعوبات، كنت أراه بعض الأحيان في «Arumbambaya» أو في «Granite» هـ، مع مضبوطة ضخمة، اعتقد أن القليم لم يصور أبداً.

ج: اعتقد أن العمل كان تكليفاً رسمياً.

ج: كان مضبوطة كبيرة، كان قد صور حياً، جوياء بالتفصيل، أذكر أن هناك آلاف من الأوراق الصغيرة كانت متناثرة، درس حيلة جوياء بالتفصيل وكان على النار كما لو كان يريد أن يعمل فيلمها كبيرة، بعد ذلك جاء «كلب أندلسي»، ومرة واحدة كانت الفكرة الاخرى قد لبونيل قد اختفت.

كان دالي تستلث في ثلاث في أكاديمية سان فرناندو ومن ذلك الوقت نشأت بينه وبين فريدريكو صداقة قوية. دالي كان قد رسم بعض التخطيطات لدويانو «بجار فوق الأرض» لبعض القصائد التي تتحدث عن حلم سمائه، لسماكين مسعودين، يلعبون الشطرنج مع حوريات البحر. جيئلاً جداً، لكن اعتقد أن فريدريكو لم يقبل أن ننشر، لهذا جاءت قصائدي بدون الرسومات، لكنني متأكد عندما يبدأ دالي برسم تخطيطات لقصائدي، فلان «بجار فوق الأرض» أعجبه، لكن دالي هو شخص وقع بسبب نقوده من الشيوعيين، وكل هذه الأشياء لم يتحدث في كتبه عنى مطلقاً، لكن في ذلك الوقت كنا صديقين جيئلين، و«بجار» بدأت لتسو في كتابته أعجبه، لأنه رأي في بحر في «Cadques» العلاقة بين دالي وبونويل كانت قوية جداً، وايضاً مع بيبي بيلو الذي كان ذا تأثير كبير عليها، بيبي بيلو كان شخصاً عبقرياً، كان يحيي، عابراً في الريسدينز، وقديماً سكن هناك مرة، كان مرحاً ومفكراً وكانت تحدث في أمور غير عادية، كل ما هو مع الجمع والقيانوات هو من وهي أفكار، يعرف بونويل ذلك جيداً، بيبي بيلو ملكة فانتازيا مزهجرة، والامر مع «التفخ»، لكن من تحدث ذلك أكثر، وجلب مع تلك الحياة، التجوال في الشوارع، دون فعل شيء ولعب «التفخين»، كان بيبي، كان الزمن حيث «ruismo» وكل هذه الأشياء جاءت تحت «ruismo» فهم الرء الضعك في الشوارع، وهناك أمثلة قليلة فقط، بونويل يعترف هذه الأشياء جيداً، اعتقد، أنا مارس الشيء ذاته.

أنا عرفت بونويل فقط من أخوة توليدو: تلك الليلة حيث كنت معه، وأحياناً صاحبتة عندما على فيلم «Las Horas» مع بيبي لوبيته، بيبي أونيك والي لوتار كان أيضاً في الليلة مع الجميع.

م: كان ذلك ١٩٣٢.

ر: دالي لم يعد هناك، في ذلك الوقت كانا قد تشجارا، كانت تلك اللحظة الأخيرة من أخوة توليدو- سافرت مع لويس بير لوينك والي لوتار الى Las Hurdes، حيث خطط لويس للفيلم، لكن ليس عندما صوره، انتكر باثني كنت سويا مع جوستافو دوران، لويس كان يعرف المكان هناك جيدا. عرف أكثر الزوايا بمؤسا، حيث الأطفال يغسسون الخبز في الماء، الذي تغور فيه الخنازير. هناك يحدث أيضا مع التحل، التحل المضطرب تماما، الذي يهيج على الناس، الذي في المشهد، الذي فيه يبقى من حمام فقط، سلسلته العظمية- وايضا مع العزلة، هذه الرحلة عملناها نحن، لكي تمنح فكرة الفيلم الدفعة الأخيرة، اعرف ذلك كله من بداية مرحلة نشوئه، لاحقا عرفت ان بونويل يعيش في مدريد وصنع بعض الافلام التجارية، وتم عندما اكلت معه في الدرد Amumbambay، كنت اراه هناك فقط نادرا، نادرا جدا.

م: هل رايته أثناء الحرب؟

ر: في بداية الحرب بعض المرات في بيت اتحاد المثقفين، في Palacio de los Heredia و spindola، الذي كنا لاجئينا، ميكرا، عندما جئت من ابيزا- كان اغسطس- كان بونويل قد خطط للفرار، ذهب بسبب مهمة مهمة سرية، لم يوضع لاحقا سبب رجلي، لاحقا، عام ١٩٣٧، عندما جئت الى باريس- كنت في طريقني الى الاتحاد السوفييتي- التقيت به، اكلت معه ومع شخص آخر.

م: نتحدث عن شيء آخر، ما هو الشيء في رايته، في ١٥ اغسطس ١٩٦٩، الفاتح الذي علمته السريالية على شعرك، هل شعرك كان ذلك الفاتح او لا؟

ر: بذلك اشغل ايطالي متخصص بالادب الاسباني، اسمه بوديني، الذي عمل اضطرابا كبيرا، هل تعرف كتابه؟

م: كلا.

ر: الامر يخص الاسبان السرياليين وهو يمثل الفرضية التي تقول- معارضة تماما ومزاجية- اذا كان ذلك صحيحا، فقد كنا كلنا سرياليين- هو يستشهد حتى بقصائد من مائوليتو آتو لا غيره.

كان المي كبيرا للدرجة

ان باب بيتي،

عندما ماتت امي،

كان قد وصل لي حتى الخصر

اقول لك، اذا كان ذلك سرياليا، فالامر صحيح، يبدو لي الامر ضربا من العبث، اعتقد ان كل الجو كان يغني.

م: نذهب خطوة الى الوراء، اي تأقير ملكك Ultrasimus اعني الدائرية على شعرك؟ سيان على شعرك او على جبين، هل لذلك علاقة بكونك؟

ر: مع كركوت؟ لا اعرف.

م: تم تزارا او بما؟

ر: كلا، اعتقد مع دادا تزارا كان الامر مختلفا، انه اكثر من "Ultrasimus"، لاحقا كان هناك في اسبانيا رد فعل ضد Ultrasimus، ليس كذلك، ثم كنا نحن هناك، بعد كل هذه البهجة الفاتحانية، رفق مغزى معين كان في ذلك شيء ايجابي ايضا في نوعية الترويسيس الجيد للمتع. لاحقا كان من الممكن ملاحظة عودة للجدية والسعي لابتداء شعرون شك مرتبط بقضية اسبانيا باكثر صيق، اذا شئت انا لا، في تلك اللحظة اتجهت وجوهنا الى بلانا مرة أخرى

م: تريد ان تعرف رايي: الفاتح الذي تركه نشر كتاب هيرنانديز اورينيا على مقياس البيت الشعري غير المنقطع.

ر: نعم، نعم، اعرف ذلك، في الحقيقة شعر العشرينيات كان متأثرا بقل بيتننه، بغض النظر عن ذلك، في هذه الفترة اش ويديور على جيراردو دييجو لكثير من اي واحد آخر،

اقصد على جيراردو دييجو صاحب «مائوليتو صاحب الرئيس»، على دييجو المود بونويكي كان ذلك افضل دييجو الذي وجد افضل بكثير من بعدها، عندما كتب سونيتات بشكل كلاسيكي، انها مصنوعة جيدا وكل ما تريده، ذلك جميل لكن جيراردو الفتي بالاكتر هو في «مائوليتو صاحب الرئيس» لاحقا اصبح زخرفيا، اعتد اخفني خلف ذلك ويبريري ويويديوري لكن ليس السورريالية.

م: طبعيا لا.

ر: السورريالية كانت اكثر ملاحظة ربما في قصائدي في «حول الملكة» او؟

م: اعتقد كلا.

ر: ربما جو معين، لكن ليس النظام، لاني لم اكتب قصيدة حيث اعطيت يدي الحرية الكاملة. شعري، ايضا الاكثر ضبابية، مفحوص بتعصب، وهذا امر لا توافق عليه السورريالية، هل تعلم؟

م: طبعيا، انت لست على اتفاق مع السورريالية.

ر: لكن الامر كان يخص... لا اعرف، اذا كان يحق للمرء فعل حركات معينة، اشياء معينة، اذا كانت حكيماء معينة، شاعرا هداما: عملت قراءتي في نادي نسوي، كلهن قلن بانني سورريالي، ربما كان ذلك، انا فقط، اني فعلت ذلك من القلب، من الضروية، لاني اعتقد باننا في ذلك الوقت في اسبانيا الارتداء الاصلي لسديهار فوق الارض، و«رومانس الفخري»، تركضاهما خلفنا، زمن جيسلر كان قد بدأ آنذاك، زمن العواطف المضطربة، التي كان لها تاثير لا يمكن تصوره علينا والتي حولنا الى ناس هدامين جدا.

اذا شاعر يتحكم بشعره بحزم، لكثير امك اسباني لاقبت للنظر، الذي لا يملك السورريالية، لعبة من ثمانين موضوعا ربما، التي في داخلها ربما يلتقي بان بونويل يقطع عين العجول واشياء مقلها، ممكن بانها صور، لها علاقة مع جو الوم- من بفعائه الشك- التي استخدمت قريبا من جو السورريالية ذلك المضطرب غير المراتج، لكن ما يخص بريسون، هكذا لا اعتقد، بانه سيقبل كتبنا ككتب سورريالية، سيضعها على القائمة الاكثر قللا اذا كانت قائمة بهذا الشكل

م: ذلك مع قطع العين.

ر: نعم، ربما الطريقة التي ركب فيها فيلم «كلب انديس»، وكل هذا، لكن اذا لم يكن بونويل كان قد ذهب الى فرنسا، لما كان صنع ذلك، بغض النظر عن ذلك، بانه يملك موهبة اكثر من اي واحد آخر، لكنه فعل ذلك، بعد ان كان قد مص السورريالية في نفسه وقبل من السوررياليين.

م: كلا، انت تخطيء.

ر: لقد قلت لسه الكثير من الصور كانت من بين بين بيلو ودالي، هذا مع الجمع والبيانات وكل هذه الاشياء، اعتقد، لاني كان بالاشك السورريالي الاسباني الوحيد باستدعاء فطري لذلك، هل تعلم، سلفا وقبل ان يعرف ذلك.

م: كنت مثالا عند بونويل؟

ر: كلا

م: يجب ان تجرب ذلك مرة، انت لم تكن قسما رائعا، القس الاسدي عند بونويل، لانه دائما يختار واحدا من اصدقائه، المعلق ذاتهم، جديدين او سعيين، لكن رائعا انفسهم، والآن حدث مارتنيز ايندا، قسه على طول الزمن، مات، سيكون سعيدا بالتأكد ان بقودك باليد.

ر: الاشياء التي لها علاقة بالكنيسة تعجبني، بالضبط مثله، لكن اعتقد، بان بونويل في الواقع بين ومع الوقت انسان كاثوليكي اكثر واكثر، الذي يعتقد بالبحيم واعتقد انه يخضع لكوابيس ليلية.

م: هل يؤمن هو بالسام او فقط بالبحيم؟

ر: بونويل؟

م: نعم.

ر: اعتقد انه يؤمن بالجنيم.

م: بالسماح، كلا؟

ر: انكم بذلك الامر، لكن لان له علاقة غير عاديه مع الدين وبأن هذا الموضوع هو الفكرة الرئيسية لكل اعماله، فهذا امر خارج كل سؤايل. لقد صنع Nazario و Viridiana.

م: ليس الديني فقط، غمما كل شيء، له علاقة مع الكنيسة الكاثوليكية. كل ما هو كنسي.

ر: الرجل حصل على التربية نفسها التي حصلت عليها، تربية في مدرسة الرهبان. لا اعرف في اي مدرسة كائن ولكن هذه الاشياء جعلها المرء معه لينما ذهبي وعذما تريد ان تكون مخلصين مع انفسنا فان هذه الاشياء دخلت في لحدنا ودمنا. يونويل ملك القدرة تفريغ نفسه منه وعرضها للرائي، لكنه يريها، انه يشعر بها حقيقية في تربيته، انه ولم فيه- لا شيء آخر- وانا اعتقد، انه اذا اقترب من الموت، حينها سرست على بنتي الى الجنيم او الى السماء او قبالها، ما سيحدث معه. جري المرء ان هذه الاشياء تشغله بصورة غير عاديه، هذا ما يمكن لسه في كل افلامه، اعتقد انه من الصعب جدا، ان انت في كتاب تبقى مخلصا الحقيقة، وتحدث حقيقة عن الجذر، من الداخل، من لعل عمل يونويل، من افكاره المركزية، حينها مستقل الكثير من السطحيات، يتحدث المرء ببساطة بهذا الشكل عن السريالية وعن العالم الآخر، واذا ما كان المرء يطلق الرصاص على السعير واشياء قبيحة، الشيء نفسه يتعلق ببرسامين واثاس آخرين كثيرين. لكن انا اعتقد، ستكون دراما عميقة عند لويس، هذه الخصبة من الغفراء والاغنياء، والعنف، وتاصريرين وكذلك. انه من الغريب كيف ان اكثر ما يعود في فننا انه قطع ابعده خطورة وانه اكثر طبيعية، بان هذا الانسان يشغل نفسه باقدم الاشياء في العالم. هذا الانشغال لطعم القلبية اسبانية، التي كلها خوف ثم يأخذها هو ليصيرها في شكل غير عادي، بالنسبة للناظر.

م: هل تعتقد بان لويس في اليوم الذي سموت فيه، سيصرف؟

ر: لا اجز على قول ذلك لكنه ممكن.

م: ويانه سيعدم على افلامه؟

ر: كلا، وليس الآن بالذات، حيث الكاثوليك يدعون فيلمه "درب التوبة"، بصوت عال ويحصل على الخاتمة التي قيمتها تسعة آلاف مارك من الكنيسة البروسنتانية في برلين. وفي الوقت ذاته كان قد حصل من الكاثوليكين في نيويورك على الفين من الدولارات لفيلمه "الناصرع".

م: بو تويل من الممكن ان يكون الشخصية الخيالية لـ Erasmus.

ر: يوليوس اثناس عشر

م: او لويس بيسيس، اره كمثل للقضية الاسبانية. اعتقد بسان المرء يستطيع توحيد الكنيسة ويسمي بو تويل البابا.

ر: دون الرغبة بذلك، كان هو وحد الكنائس، لكن بجديته، هذا الاهتمام من لويس مدش، باني افهمه بالضبط، لاني اذا استخلصت من وقت الى آخر شيئا من تربيته- التي يستطيع تعريضها المرء، حتى اذا اضاف لها المرء افكارا ماركسية، ايضا غدا اذا ملك افكارا ثورية في راسه، فليسبين ان الاشياء هي- قيل كل شيء في اسبانية- محفورة بقوة، لدرجة ان المرء مضروب بالرأس، عندما يقدمها يونويل معروضة وهو يملك التناقض. لكنه يفعل ذلك بشعور من الخوف. لاني اعتقد بان يونويل يخاف من ارتكاب فاحشة.

م: هذا اكبر خوف عنده، ربما هذا هو التوضيح للكثير مما فعله، ذلك الخوف الذي بقي عنده منذ الطفولة. نذوب.

ر: هل تعرف، ارتكاب فاحشة، كمما يفعل هو، مع انه يعرف تماما، بان سوف يترك

انطباعا بعدا- لان الناس سيحبون عندما يرتكب هو فاحشة- اننا مثلك بانه اذا كان رجلا مؤمنا، فانه لن يفعل ذلك، سيكون بالنسبة اليه لا فرق، بل ان انه حتى لن يفكر في الموضوع، اننا كان القراء الذين يجلسون الى المائدة، والذنب الخفيف يصيد الذنب الآخر، اذا لم يكن يونويل يتألمهم من نسيبه، لاننا انك ايا اهتمام بذلك: والا لاي شيء جاء ذلك؟ وهذه هي النقطة، التي في هذا الكتاب في هذه الرواية عن يونويل، التي تكون الفصل الاكبر جدي من يونويل.

م: كلا هذا امر آخر.

ر: لكن ليس يكثر وجافة مما تحكيه مع بعض، تجسيد الاشياء فقط كخطيطات اولية، بينما امر واحد يتوزع على آلاف الاشياء، فقط من اجل توضيح شيء معين، اعتقد، بانك يجب ان تقرأ وتحلل كل شيء، بمعنى، لان القضية قيمة، هل تفهم؟ امر جدير بالاعتبار للانسان وللاسباني، للرجل الذي يصعب طبيعي اكثر من كل الآخرين. ومهموه تذكرنا في الحقيقة بالرؤى البوذية، او لا ما، بالإضافة الى ذلك يحدث الشيء نفسه في الجالات الاخرى، الجنسية مثلا، طبعيا ياتي ذلك من مدرسة الرهبان، من الملائكة، وكل اضطهاد الطرفة، فويود وكل شيء، كل ما تريد، ستلاحظ، اذا اخذت الكل واضاته من جانب، ستجلب بالتأكيد قضايا مرعبة للضم، لا يعرف عنها احد الى اين تؤول، اليس صحيحا؟ بلاشك مطلقا تأتي الفكرة وكل شيء في فيلم يونويل، الذي فيه النساء تشع وتغرب في السيطات من مخطوطة المركزي عن سد، او لا. اعرف. انها عاهرة شارع الادب الفرنسي، لكن عنده في الواقع اكثر من القصص الجدية، الكثير. شيئا عشناه كلها جميعا، انها الحقيقة التاريخية الاسبانية، بالضبط مثل القرن التاسع عشر، لهذا السبب يعجب كالوس Celdos كثيرا، كما تعرف الاضطهاد كله، ولهذا يعجبنا هو بهذا الشكل. ما، يعجبني يونويل كثيرا، حيث انك تبيع في السن، كل هذه الروايات التي لم اقرأها عندما كنت في العشرين من عمري، بانني لم أكنها معمل الجيد.

م: لم نقرأها.

ر: لم نقرأها، لدرجة اتنا سمعنا في الحديث عنها بصورة سيئة بل على الاقل تجاهلها، لكن منذ ذلك الحين ثبت، في بانها ظاهرة باكرة الشباب، بان كل ما هو شياهي يجب ان يهد، ان يتقدم الى الامام، اليس كذلك؟ انها فوضى مباشرة، عواثا بالذات، تلك الرواية، التي يقرأها المرء وتعجبها جدا، لانها في الحقيقة ليست ببعيد، انما لان المرء يعرف بعدها، بانها بنوع الشخص ذاته، انها احدي عماثي، اللعبة جوفين، التي امتلكت رؤى، عسي فيشنت، الذي كان يسكر كثيرا، الذي كان يفر ساجدا فوق الارض امام كل القديسين، ويعدا يذهب الى مقبله للماضي- كان في الحقيقة ماوسين- غل الاشياء غير العادية، التي تجيء عند كالوس والتي يلاحظ المرء بواسطتها، بان علاقة هي هكذا، وانها يعجبنا لهذا السبب لانها كانت جزءا من يونويل اعجبنا تلك الاشياء لان حياتها كانت هكذا، واكثر غاطسا في حياة الاقلام كايا، والغريب، بان دائما تغزو المشافرة، ذاتها، عندما سمعت انه يريد شغل تريسيتانا، وضحت وتكررت كم هو مجنون مازال هذا يونويل، يعترفه واحدا من فناني اوروي الابدائيين ومازال كالوس كاتبه المفضل، او "ديميات خادمة" لـ Mirbeau، من ذلك تتج فيلم جميل جدا، تماما بلاشك، ويعجبني اكثر من جميلة النهار Belle de jour، لانه كان نوعا من الادب الذي يفهم يونويل اشتغالها بلحسن صورة.

م: لا يرغب في قص حكايات اكثر، تريسيتانا هو فيلم كان قد انتهى فيه قبل اربع سنوات.

ر: اكثر من يثير الاهتمام فيه انه للكالوس مرة اخرى.

م: الرغبة مازالت في ذهنه، لا يعرف المرء كيف سيكون رد الشباب على تريسيتانا، من جهة اخرى يجب ان يسمح فرغا ليريادنة القول لنفسه: وهناك

أمر ما خطه، هذا الفيلم ليو نويل، يجب أن يلجأ لأحدهم، ومثلما حصل قبلها مع «بيريديانا» Viridiana، في ذلك الوقت، كان على أحد الوزراء أن يستقيل بعد كل الضجة التي أثارت.

ر: فقط للتوضيح، الشهيد، الذي سبب سقوط الوزير، حدث ليو نويل ذات صباح فقط، لم يفت مخطأه في الفيلم، وأكثر منه القضية مع الصورة، الدليل على ذلك أنه في كل الفيلم هناك دائما سبعة شحاذ، فقط في العشاء كان هناك ثلاثة عشر فجأة، هناك في المشهد شحاذون في نراقم في أي مشهد آخر.

م: طبعاً لا أحد بحسب بعد عرض الفيلم، لكن مع ذلك بلاشك كان هو للشهد الذي فاجأ الناس أكثر من أمر آخر، لأنه أكثر من فحش مجرد أنه في الحقيقة لم يكن «العشاء الأخير» لليوناردو، النقش للشهور، إنما الذي أعيد لتساجه فوق آلاف اليوسكار، نسخة مغشوشة من ليو ناردو.

ر: طبع بالآلوان، نعم استنسخ بالوان عديدة فوق آلاف من شاشات السينما. م: أمس تحدثنا، وهذه نقطة حاسمة، عن مشكلة الكاثوليكية عند نويول، بلانكا كانت أيضاً مشكلة عند ليون فيليب وبيير جاسمن و- كما تقول أنت- عندك أيضاً.

ر: تربيتنا الكلية كانت قد أثرت علينا بعمق، ليس كذلك؛ لا يستطيع المرء الانتباه منها بسهولة، أعني، أنا ما مارس الواحد منا ذلك مثلاً بفعل في العلم، فإن كل شيء سيظهر من الدخايل إلى السطح مرة أخرى، لكن الواحد يتصرف بروعي تقريبا، تهم؟ تربيتنا لم تستطع أن تكون إسوا من ذلك.

م: سوف لن تصدق، للتو قرأت كتاب قصائد لابن ركانيو، هو نوريو، الذي هو هنا.

و؟

م: ليس بإمكان المرء أن يقول شيئاً أو جيداً لكن شأياً، أيتها المجدد، أيتها لشيوعي، التي وراهم تربية محددة وشيوعية، يكتب كتاباً، الذي يفسح تحت تأثير ليون فليب ومشاكلة- لذلك هو لا باليسمى- ولا بالجدية- وفيه يتنازع مع ... باستعوار كيف توضح ذلك لنفسك، بيان ذلك ممكن أن يحدث في كوبا أو تشيكوسلوفاكيا، بلدان نشأ فيها هذا الولد؟

ر: لا أعرف، اعتقد أن الهواة الإسباني معيا بكل هذه المشاكل الفنية. بأن من الصعب التخلص منها. خذ ميغيل إيرنانديز مثلاً، ميغيل مع قطعة المسرحية الدرامية جيداً التي تحمل عنوان: من رآه ومن يراه، وطبعاً هذه القطعة تشرها بيرجاميني، لأنها مائة بالمئة تناسب «صليبا وشعاعاً» وأحياناً يأتي واحد مثل بلاس أوترو، والكتب الأولى ليلاس مليحة بالجماليات الدينية التي تظهر مرات ومرات لا، والتي تتناسب مع هذا الاتجاه بالضبط، في إسبانيا هناك الكثير من الناس الذين ضد السلطة، ضد الرقابة، ضد الديمقراطية، ضد المحافظين وكلهم يتسردون ضد كل ذلك في دولهم، لكن الأرض التي تسمى ذلك ما زالت موجودة هناك ومن الصعب الانتحال عنها، هل تهم؟ لا أعرف ليس ذلك فقط، اعتقد أن ذلك ببساطة في الهواء ما يخص نويول، لا أعرف سيرته بالتفصيل، لكن اعتقد، أن كان أيضاً في مدرسة كتيبة مثلي، عند اليسوعيين بالخصوص، وماذا؟ ذلك؛ فقد ترك ذلك بالتأكيد آثاره العميقة، لاحقاً طردنا كل ذلك منا وتريدنا، لكن في الحقيقة، ما تعلمه المرء هناك أن يفتني أبداً، هل تهم؟ حتى إذا ما صرح المرء بالبعد، يأتي دائماً إلى فوق، نحن نبذل جهدنا لمنع ذلك، أيضاً عندما نتأمل ذلك بلا عاطفة- تكون محجورين من ذلك، لكن عندما ترك يدك تقاد، عندما تترك نفسك تدب، مثلما كان تقول في الماضي، يأتي الهك مرة أخرى، يأتي كل شيء من جديد. أنا أعتقد مثلاً ليون فيليب وبيير جاسمن وتعرض كل شيء للعرض وحتى الآن، لا كنت مخلصاً من ليون فيليب وبيير جاسمن، هذا ما اعتقد، لا لا يفعل ذلك في الخارج فقط، بطريقة هدامة وفاتنة، هذا ما اعتقد، لا لا يفعل ذلك في داخله جديدة أبداً، الدليل على ذلك لا أعرف ابن قرأت ذلك، اعتقد أن

«Oserratore Romano»، بأن أفلام نويول مثلما تتافع عن قضية أورثوذكسية، هل تهم؟ أحدهم قال- أثنائاً على ما اعتقد- إسبانيا بطلت أن تكون كاثوليكية، أو ما شابه ذلك.

كيف يكون ذلك من فضلك أسأل نفسي، بأن إسبانيا كاثوليكية لهذه الدرجة- بمعنى الكلمة- توفقت أن تكون من يوم على آخر فجأة أن تكون بلداً هنا موضوع، عولج دائماً بالصورة للعكس، ولها السبب جلب لنا نتائج بهذا القدر. م: لنقل مرة، ليس في إسبانيا وحدها فهم بالخطأ، سلطوا ومنذ زمن طويل أمك القناعة بأن كل الحروب في الحقيقة هي حروب دينية.

ر: هذا صحيح، نعم حربنا كان فيها الكثير من ذلك، الدليل بأنه كان بالنسبة لفرانكو مثل حصان معركة مدته، وضعنا مثل جمهورية ملحة، مثل بيربرين يجرعون عديدا من الاديرة. وللضحايا التي في الحقيقة كانت تدور على الحافة ولولبية لعملها، لكي يستتج ما بدأ يشبه الحرب الصليبية باسم الله.

م: الأكثر غرابية إلا أحد منا- مالمع ذلك في عمل من أعماله أي من هذه المشاكل خلال الحرب الأهلية في إسبانيا- ربما لنحتاج سريعاً، لوحيد الذي فعل ذلك- ليس بالعالمية مع الحرب الأهلية، إنما بكل الحروب الأهلية الناشئة دائماً التي تستطيع على كل واحد منا، كان نويول.

ر: صحيح

م: ربما معنا ذلك نتيجة للخوف.

ر: نعم، صحيح تماماً، أن في الواقع الإسباني الوحيد، الذي عنده من التناذر لا يحتوي أحد أفعاله على هذا النوع، الذي هو نوع، الذي هو الوحيد الذي يطرحه للمناقشة دائماً، نحن نضع ذلك يساراً دائماً، أنه من المدهش، دائماً عندما أرى أشياء من نويول، قيل كل شيء «بيريديانا» أفكر حينها كثيراً بنفسي، هل تهم؟ لأن هذا هو، حتى إذا كان محيطاً، فهو شيء شخصي، شيء معروف، أفهم من أين يأتي ذلك القضية هي في الحقيقة، بالنسبة لنا- قيل كل شيء، نحن الكهنة- نحن الذين نفكر بالمحامي باختصار وبكثافة فوق جدار، نحن في الحقيقة التي تحول إلى صور- نمك سلطة مطلقة علينا، عندما كل شيء، حتى إذا استحوذ علينا اليأس، فرصة غنية وعاصفة، وصعب أكثر في الوقت نفسه سحب الجمهور إليها، لكن الأمر مدته، بأن نويول دائماً يأخذ اغنياء وفقراء وعذبات ضمر وناساً تذهب وناس تعذب بسبب الذنب، مع كل ذلك ليس غير مشكلاته هو، بذلك أنا مقتنع، بأن هذا الحمار لن يجبهه، ما هو رأيك؟

م: اعتقد أنه مقتنع بما قلته أنا للتو.

ر: نحن نقول ذلك بصوت أكثر صدقية وإخلاص وإسبانيا موجودة، في الحقيقة أنه مشكلة ناس كثيرين في إسبانيا وتقريباً كل البشرية، عند واحد واضحة، عند آخر غير معرفة، بعض يفهمون ذلك وأخرون يصرفون بأكثر الطرق نقاشاً، وإذا ما سافرت في الأقاليم فهي موجودة دائماً بلا تغيير، حينها سترى، هناك تبدأ صحيحاً: عندما عشت في «Pute» و«El adofesio» كانت هذه المسألة مدوية بالفعل، كل الناس في القرية كانوا متدبرين صافين، خليط من جميع السكر، وكلهم عند كسور في الجسم، لكن في الدخايل كانت لديهم رؤى تظهر فيها مريم الغراء، كلهم كانوا في الحق مومنين، بطريقة مجنونة متورمة، كل عند عنده في طقوسات، وتقريباً الجميع الذين لم يأتوا من مدريد، إنما من الأقاليم، الذين ولدوا مثناً في الريف، يصلون من كل ذات ما هو عميق الأثر في أعق الدواخل، ويرتويون بفهم ذلك ببساطة بذكاء (لا أريد القول- بحث كل الأشياء- لأن تلك تقريبا كلمة غير محددة) إنما يتابع أثار كل الأشياء، ويشتغلهم مع صراحتهم وقسوتهم بوضوح، ليس كذلك؛ اعتقد أن الكاثوليكيين الذين يرون ذلك، يفهمون بصورة خاصة، قد يصعب، أنهم يضطرون بالذنب ذاته الذي يضطرب به نويول نفسه، هل تهم؟ يضطرون على الأفكار التي تقول، بأنهم

ان يفعلوا شيئاً غير مسروح به او يقع تحت طائلة العقاب اليس ذلك؟ لان انا لم يكن الامر بهذا الشكل، فانهم لسن يفعلوا ذلك، اي مغزى فعل شيء لا يؤمن المرء به يتاتا؟ كلا ان ذلك لا يحمل اصغر المعاني

؛ لكن ليون فيليبية كان صادقا، لانه كان كاتباً حقيقياً، ولم يكن شيوعياً على طريقة بونويل، الذي هو ليس شيوعياً في الحقيقة، فحاشة لليون لا تصنع طرقاً ملتوية، لان كذلك ذلك طريقته في قول الاشياء.

ر طبعاً، لم اكن هناك عندما مات، كيف كان موت ليون؟

؛ كان يراعي، ولم ... ما لم تظن انه ... هل تلقى كلمة الموت؟

؛ اعتقد فعل ذلك ينشجع من اخوته.

ر بسبب اخوته. نعم، لكن لا اعتقد انه ملك شيئاً ضد ذلك، من المحتمل ان ليون ملك جزءاً في تلك اللحظة اكثر من اي خوف آخر تحمله.

؛ كلا لا اعتقد ذلك، ليون كان محطماً تماماً فوق الارض، لقد وايته قليلاً قبل ان يموت.

ر كلا، اعني ذلك ما يأتي بعد الموت، لان ذلك عذبه كثيراً، اليس كذلك؟ والا لما كان تحمل هذا الصراع الصعب، الذي قاده ضد ملاك موته، هل تقهم؟ انه الوحيد الذي جسد ذلك اللبوس في أكثر المناسبات في الشعر الاسباني، الانسان، الذي يتصارع قواه ضد اللال، تعرف انت، مثل ضد رسول الله او جيوه آخر. عندما كنت في الارجنتين، كانت قراءته مصلوات اكثر من اي شيء آخر، في Sociedad Brancaña، التي قدمت اليها، عمل قراءة شعرية وارتجل صلاة حزينة، التي اعجبت اليهود والعرب بعد، بعد ذلك عند الجلسة المخصصة له شرقة قال لليوس ماغلي الابواب، نريد ان ننسحر من ... البويات كان ممكن ان يبولوا من الخوف، اغلقوا الابواب، ليدوم هو قصيدة ضد القديس بيترس وصاح بالجميع:

Pedro, Pedro, Pedro
te robase las llaves del cielo

«بطرس، بطرس، بطرس

سرقته مفاتيح السماء

وايتاء من كلابيو سانجيس اليورنوس الذي جلس مباشرة قربة والذي كان يسميه «كبير مهرجي كاساييه، حتى اننا نفسي والك صرخوا «بطرس، بطرس، بطرس، سرقته مفاتيح السماء البويات اخرسوا هذا جعلنا الى الشهد في وفيرديانا، ان تعني انت نفس الشيء؟

؛ عند لوييس الامر اكفر تعقيداً.

ر اكفر لوشو، ذلك واضح، نحن نتحدث بسهولة، التي ملكها المرء حتى وقت قصير، ونقول ما غير دقيق، لكن في النهاية والنتيجة ان - كما قلت انت - للمشكلة عند بيرجامين ليون فيليبية، بونويل وكثيرين آخرين

؛ ايضا عند فرديريكو.

ر حسناً، ايضا مشككة فرديريكو، فرديريكو كان مؤمناً حقيقياً، لكنه لم يتحدث عن ذلك لتالبا، لم تكن آنذاك اللودة، لكن فرديريكو امكك بالمثل مخاوف ليلية، وكان هو واحد قد امكك اكثر التريات كاثوليكية تعصبا، وايضا لم يخفها، قال، انه.

؛ ذهب للاعتراف.

ر لا اعتقد ذلك، ولا واحد منهم

؛ انا اقول انه لك ذلك.

ر للاعتراف فيديريكو؛ كلا، لم يفعل ذلك لبدأ، مستحيل، من غير الممكن، اعتقد انه حتى بيرجامين لم يذهب للاعتراف.

؛ كلا، بيرجامين طبعاً كلا، بيرجامين كان ملحدًا: بيرجامين يؤمن بالناس، وربما، ربما يؤمن هو بالجميع لكن لا يؤمن بالجنة، لا يؤمن بالله، انما بالشيطان.

ر: نعم صحيح، انه بالفعل الذي يتحدث اكثر من اي واحد آخر عن الشيطان في الشعر الاسباني، او لدرجة اكثر، لكنه في كل الاحوال مبالغ، وذلك سيكون جنة، لان بيرجامين يجب ان يحترق بالفعل، لكي يعيش ما عاشه في حياته على مثاله.

؛ لذلك هو تخيف مثل منشفة يدوية.

ر: اقول - له تالبا، باتا مثل عصا لا تشيح، عصا يضعها المرء تحت المطرية والتي عندما ينزل في داخلها، ماتا تره ثغرات. بيرجامين اعوج مثل بعر، مثل عصا، لا يملك سنا، ولا شعرة بيضاء، ما زال الصوت ذاته منذ عام ١٩٢٢، عندما تعرفت عليه، تماما الصوت ذاته، انما اراد المرء الاصفاء اليه، عليه ان يضع يده فوق الاذن، اذا التفت به اليوم في باريس، فستراه نفسه بالضبط، بمعنى ما يتغير اذن.

؛ انه شاعر مادي، كما سمي المرء بمادي، بالمعنى الجيد في القرن الثامن عشر، في اسبانيا باستثناء جين ليس هناك احد، جين هو الشاعر المادي الوحيد لجيله.

ر: كتابه الاخير اعجبني جدا.

؛ لكن ... كيف الامر مع المكسفر ببشينة؟ انت واحد من الذين يريدون مقارنته ببونويل وبالأخيرين؟

ر: لا اعرف الصحيح، هناك حقبة من كتب الكسندر لا اعرفها، قبل فترة قصيرة نشر كتاباً حزيناً، حزيناً جداً. كتاب مكتوب من قبل رجل، تعلق نفسه بالفكر، بان الحياة ذهبت منه سدى بعد كل هذه السنين التي كانت طويلة عليه. هذه قضية الكثيرين... لا اعرف، قضية بنضاض تالبا غليل، لا تذهب في العصف بعيداً، انه شاعر، الذي بعد سنتين من معرفتي له في عام ١٩٢٢، اصبح مريضاً لا اعرف، ما الذي جرى له، اعتقد ان عملية ارجيت له في الكلى او ما شابه، ومنذ ذلك الوقت وهو طريح الفراش، بان ذلك الوقت ولم يتحرك الا نادراً، من الممكن ان يجرا المرء على القول، بان الحياة بالنسبة اليه هو الشاعر الزهوب بصورة غير عادية، لم تبق له اي نبض ظلي، اية مفاجأة او اغراء، مستطيع المرء القول انه لم يعيش شيئاً.

؛ امر لئساع من نوعه لم يعن ان انقطاع، نحن مثل القديس الانثني عشر، طيبين بصورة مطلقة، لكن هناك يهودا ايضا، ويهودا، كما تعرف انت جديان هو داموس (الونسوا).

ر: كلا، داماسو امكك تربية دينية خاما.

؛ لا يشك احد بذلك، لكن داماسو يملك بالضبط ما هو على الضد منه، داماسو تحول الى شيطان - سوف تتذكر - كتب اشياء مرعبة: كان بونويل adventures a la lettre، تتذكر «acuario en virgo».

ر: «الكافريو» اخ نعم، داموس لديه بالتاكيد مشكلته الرئيسية وجيمه العرب، ربما اكثر من اي واحد آخر، انه تلميذ يسوعي جانمارتين دي لا روسا ويعرف كل الايمان وصرعات اللعنة في اسبانيا، هذا اعرف، لاننا تحدثنا مع بعض كثير، عندما كنا شبابه، انه يعرفهم احسن من اي واحد آخر، لكن لا شيء من ذلك في اعماله.

؛ هل قرأت «Hombre y Dios»؟

ر: نعم، طبعاً و «Los hijos de la ira» و اولاد الغضب.

؛ حسناً ما يخص الغضب هذا امر آخر، انه واحد من الكتب المهمة للشعر الاسباني الجديد، ذلك الشعر الذي سيخلط.

ر: بالنسبة لي ليس بهذه الاهمية.

؛ بالنسبة لي نعم.

ر: كلا، لا استطيع ان ارى لك بهذه الدرجة الاسبانية، بهذه الدرجة حتى الاهمية، حتى انا جسد ذلك نقطة انطلاق معينة... انه بالفعل كتب مجموعة قصائد، التي هي مهمة بالفعل لانها تقيظ وتغرب ركلات، لان داماسو يملك هذا الشكل المستعمل في كتبه الاولي يتكررها بقوة جدا بماتشاول بل حتى بجيمه، الا تجد ذلك ايضاً؟ بل ثم

في ذكره المنوية قصائد من برنولت برشت

اختارها من بعض مسرحياته : عبد الغفار مكاوي *

تمهيد :



احتفل العالم الثقافي وعشاق المسرح والمؤرقون بقضايا الحرية والعدل الاجتماعي وتغيير العالم ليصبح عالماً أفضل يسود العدل والحب والاستقامة والسلام والتعاون بين الشعوب، ويحتفي منه الاستبداد والظلم والفقر والاستغلال احتفال الجميع في العام الفائت ١٩٩٨ - بالذكرى المئوية لميلاد برنولت برشت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) الشاعر والناقد والكاتب والمخرج المسرحي والكاتب العظيم في سبيل الاشتراكية ومقاومة الطغيان والهرطقة النازية والوقوف بجانب الرجل العادي وفتح عيون وعيه وعقله على تناقضات مجتمعه واقعته التاريخية ليتكهن من تغييره . ولقد شاعت الصدقة وحدها أن يكون كاتب هذه السطور أول من قدمه في إحدى مسرحياته التعليمية سنة ١٩٥٦ إلى العربية، وأن يواصل اهتمامه بشعره ومسرحه فترجم له خمس مسرحيات أخرى وعددا كبيرا من قصائده (قصائد من برشت ١٩٦٧) ويتأثر به كذلك في بعض ما كتب من مسرحيات، ولهذا يطبق له أن يشارك في الاحتفال بهذه الذكرى المئوية مشاركة متواضعة بتقديم هذه القصائد من بعض مسرحياته ، تغييرا عن اعترافه بفضلها وإيمانه بضرورة قراءته من جديد، وإيقاظ جذوة الاهتمام به التي اشتعلت في عالمنا العربي في السنينات ثم خبت نارها وغاب نسورها وأن الأوان لكي تنويع مرة أخرى وكذلك تغييرا عن العرفان بتأثيره المباشر على غير المباشر على عدد كبير لا يتسع المجال لحصره في هذا الحيز المحدود - من الأدباء وكاتب المسرح والنقاد والباحثين والمترجمين العرب من إخواننا وزملائنا في مختلف البلاد العربية، إن برشت نموذج رائع للكاتب الذي يهب حياته وجهده عمره في سبيل قضية إنسانية محددة ويبقى مع ذلك أنديا وهذا أنا لا يخل بالشروط الضرورية لكل أدب وفن حقيقي، بعيدا عن الابتذال للدعائي الرخيص أو الإبهار بالكاذب الخادعة والبهلوانييات الاستغرافية الزائفة، فهل نسأل في أن نرجع إليه ونعيد قراءته والتعلم منه ونوجيه النقد أيضا حتى لا يقال غدا إننا نحسمنا له يوما عن غابنا في الجري وراء اللبذع البراقة بدلا من الحرص على القيم الكبرى في كل أدب وفن حقيقي !.

أغنية بعل (بتصرف)

الشمس أمرضته
وهذه المطر
والغار في الجبين
وإكليله سرق
وشعره انتثر
إن أنسى الصبا
وزهرة الشباب
لم ينس ساعة
أحلامه العذاب

إن ينسى بيته
والموقد الحبيب
فروعة السبا
تبقى ولا تغيب

يا من طردت جميعا
من السبا والجحيم
يا قاتلين ويا من
شقيتمو بالهموم
يالتيتكم ما خر جتم

* كاتب أكاديمي من مصر

يرقص في الجحيم
يحمل في النعيم
يسكره شلال
فجره الجبال
بالنور والظلال
يحلم في الخفاء
بروضة خضراء
وفوقه الساء
شاحية زرقاء
ولا يرى سواها

من ظلمة الأرحام
قد كان فيها هدوء
وراحة وسلام
لما نسيت أمه
ودع أرض الأسلاف
ومضى ليعد شرابه
والقارب والمجداف
في بحر النشوة غاب
بحر الخمر المغشوشة
وعلى المركب أصحاب
والكل يعد قروشـه .

يضحك أو يلعن جاره
يبيكي بالدمع المر
يبحث ليلا ونهارا
عن بلد آخر حر

عن بلد آخر أفضل
يحيا فيه الإنسان
لا يشكو لا يتذلل
لا ظلم ولا حرمان
مطارد قديم

[عن مسرحية بعل ١٩٩٨]

موال ميكسي مسر

وسمك القرش له أسنان
بارزة تبدو في وجهه
ولدى «مكيت» سكين
لكن لا تلمحها عين
آه ! والقرش زعانفه
تحمر إذا سال الدم
ولميكسي مسر قفاز
أبيض ما لونه الاثمن

في التميز وفي الماء الأخضر
يتساقط يومياً قتل
لا هو طاعون أو كوليرا
لكن مكهيت يتمشى
يوماً واليوم هو الأحد -
والجوهنا صفو رائع
نكتشف على الشط قتيلا
ونلاحظ رجلا في الشارع
نسأل فيقال لنا همسا
الرجل يسمى ميكي مسز
وثرى يدعى شمول مايراه
وكذلك بعض ذوي الثروة
ذهبوا لاحس ولا خبر
سرقهم اللص ميكي مسر
لكن من يثبت تهمة؟

وجدوا المسكينة «جيني فاو»
طعنت في الصدر يسكين
ورأوا ميكي مسر في المينا
يتمشى لا يعرف شيئا
لا يعرف شيئا بالمرّة

والسائق ألفونس جلالت
هل يظهر يوما في النور؟
لو عرف الناس جميعهم
ميكي مسر لا يعرف شيئا
قد شب حريق في «سوهو»
والنار تفلقت والتهمت
سبعة أطفال وعجوزا
ورأوه في الزحمة يمشي
لكن من يجرؤ يسأله
هل يسأل شخص لا يدري؟

تلك الأرملة المسكينة
سموها الأرملة القاصر
فتحت عينها في يوم
فإذا هي بالعار طعينة
يا ميكي : كم يبلغ سعرك
والأجر عن الفعل الفاجر؟

[عن أوبرا الترويض الثلاثة ١٩٢٨]

أغنية الرجال عن المدن المزدحمة بملايين الناس

في المدن اللعينة
يعذب الانسان
بالخقد والضغينة
والموت والموان
نعيش لم نزل
فيها كما الديدان
وتحتها المجاري
وفوقها الدخان

نعيا ولم نزل
في وحلها نسير
في نبرها نندور
نسعى بلا أمل
ونعرف المصير

وسوف تنتهي
وينتهي الزمن
بهذه المدن
للموت والعفن.

[عن أوبرا صعود وسقوط مدينة مهاجوني
١٩٢٨/١٩٢٩]

كما يوسد الانسان نفسه ينام

باول : كما يوسد الانسان نفسه ينام

ولن يغطيك سواك
لن يقيك لغم البرد والظلام
كلما داس أحد
فأنا ذاك الهام
وإذا ديس أحد

فهو أنت .. في الرغام
الجميع : كما يوسد الانسان نفسه ينام

ولن يغطيك سواك ، لن يقيك
لغم البرد والظلام
وإذا داس أحد
فأنا ذاك الهام
وإذا ديس أحد

فهو أنت .. في الرغام
الخوقة (من بعيد) : تماسكوا !
تماسكوا !

حذار أن تخافوا
لا تنجوا !

لا تقلقوا من نذر الدمار
هل ينفع البكاء من ينازل
الأعصار؟

الجوقة : (بعد مرور عام على انحراف
الأعصار عن مدينة مهاجوني ثم
ازدهار أحوالها).
تذكروا ..
تذكروا ..

في البدء يأتي الأكل والطعام
فانتبهوا للكلمة !
وثانيا العشق والغرام
تتلوها الملاكمة !

والشرب - طبق العقد - والمناذمة
وقبل كل شيء والمهم يا رجال
تذكروا ، تأكدوا على الدوام
هنا يباح كل شيء للجميع
كل شيء . كل شيء هاهنا
حلال !

[النظر الحادي عشر من أوبرا مهاجوني]

الحبيب

جيني : انظر الى زوج الياوم (*) رف في
الأعالي

باول : والسحب تحدو الموكب الصغير
كالظلال

جيني : وهو يطير هائلا

باول : من عالم لعالم جديد

جيني : يلتصق الجناح بالجناح

في المبوط والصعود

جيني وباول معا : مجاورين للسحاب

لحظة ومعدلين يقسان صفحة

السواء بين بين

جيني : وبمضيان مسرعين

عاشقين ذاهلين

باول : عن الوجود أسلما الزمام

للمغامرة

جيني : لم يشعرا إلا بخفق الريح

في الأجندة المهاجرة

تهدد التوأم في المهد وتحنو في

حذر

فما درى بغير صعبة الحبيب في

السفر

ساول : ولو رمته الريح في اللجة

أو في هوة العدم

ماذا يهيم والأليف صنوه

في فرحه وفي الألم؟

جيني : وهل يصيبه أذى

مادام يرعى عهده ويفتدي

ساول : وهكذا يملقان فوق كل معند

وينجوان من رصاص الغدر أو

زخ المطر

جيني : يرفرفان تحت قرص الشمس أو

قرص القمر

مستسلمين زاهدين في الحياة

والبشر

ساول : أين تقصدان يا ترى؟

جيني : لا لمكان.

ساول : ترى وعمن تبعدان؟

جيني : عن الجميع

ساول : وتسالون كم مضى عليها

منذ تعارفت روحاهما وأتلفا؟

جيني : منذ قليل

ساول : وتسالوني عن ساعة الفراق

هل دنت؟

جيني : بعد قليل.

جيني ويأول معا : وهكذا الحب العظيم

سند للعاشقين

الطيبين واليام..

جوقة الرجال : تذكروا ... تذكروا

في البدء يأتي الأكل والطعام

فانتبهوا للكلمة!

وثانيا : العشق والغرام

تتلوهما الملائكة!

والشرب - طبق العقد - والمنادمة

وقبل كل شيء والمهم يا رجال

تذكروا .. تأكدوا على الدوام

هنا يباح كل شيء للجميع

كل شيء

كل شيء ها هنا حلال!

[النظر الرابع عشر من أوبرا مهاجوني]

أغنية عن ميت

يمكننا أن نحضر خلا

كي نمسح وجهه

أو نحضر أيضا كماشه

كي نترع منه لسانه

لن يمكننا أن نصنع للميت شيئا.

يمكننا أن نتحدث معه

أو نزعق فيه

يمكن أن نتركه فوق فراشه

أو نأخذُه معنا للميت

لن يمكننا أن نصدر للميت أمرا

يمكن أن نضع المال بكفه

أو نحفر حفرة

نحشره فيها ونهيل ترابا

أو بالجوارف نحطم رأسه

لن نقدر أن نصنع للميت شيئا

أو نقف بصف الموتى

يمكننا الحديث عن عصوره العظيمة

يمكننا نسيانه وعصره العظيم

لن نقدر أن نصنع للميت شيئا

أو نصبح في عون الموتى

لن يمكننا مع ذلك أبدا

أن ننقذ أنفسنا

أو ننقذكم

أو ننقذ أحدا

[النظر العشرون من أوبرا مهاجوني]

أغنية للمهد

أيابويا

ماذا في القش يحشش؟

أبناء الجار يوحون

وأنا إبنائي فرحون

أبناء الجار عرايا

وثيابك أنت حرير

من معطف ملك من نور

أبناء الجار بلا لقمة

وأمامك يا ولدي «التوراة»

إن لم تك في قمك طرية

فتكلم ، أسمعني كلمة!

أيابويا

ماذا في القش يحشش؟

ابن يرقد في «بولندا»

والآخر .. من يذري أين ؟

[عن مسرحية الأم ١٩٣٩]

من خواطر «شن تي» عندما أوس إليها الفقرا.

هم فقراء بلا مأوى

وبلا أصحاب

يحتاجون لأحد يقف بجانبهم

كيف أقول لهم لا ؟!

هم أشرار

ليس هم أصحاب

لا يعطون لأحد صحفة أرز

هم أنفسهم يحتاجون إليها.

من يلتقي الذنب عليهم

ويوجه لهم اللوم ؟

إن سارع قارب إنقاذ

جرفوه معهم للقاع

كقطع يغرق في الماء

ويشد المنقذ والراعي

في غضب كي يغرق معهم

سوى في اللجة واليم

[عن مسرحية الإنسان الطيب من مشنوا ١٩٣٨ - ١٩٤٠]

هذا خير

ألا تترك أحدا يهلك نفسه

وكذلك ألا يهلك أنفسنا

أن نسعد كل الناس

ونسعد أنفسنا

هذا خير،

هو كل الخير!

[عن مسرحية الإنسان الطيب من مشنوا]

حكاية غنائية عن حارس الغابة والدوقة

في بلد السويد
كانت تعيش دوقة
جميلة جدا
شاحبة جدا
يا أيها الحارس!
يا أيها الحارس!
رباط جوربي انخلع
رباطه انخلع..
رباطه انخلع..
يا أيها الحارس
اركع على الأرض
اركع على الأرض
واربطه لي حالا!

سيدتي الدوقة!

سيدتي الدوقة!

لا تنظري الي

فإني أخذكم

للقمة العيش.

نهداك أبيضان

كطلعة الفجر

لكنها البلطة

يهوي بها الجلال

يوما على رأسي

باردة كالثلج

باردة كالثلج

الحب ما أحلاه

وما أمر الموت!

هرب الحارس

في نفس الليلة

ركب جواده

وجرى للبحر

يا أيها الملاح!

يا أيها الملاح!

خذني بقاربك
خذني بقاربك
لآخر البحر..
لآخر البحر..
**

كانت هناك ثعلبة

تحب ديكاً رائعا

يا حبي الذهبي

تري تحبني

كمثل حبي لك؟

كان المساء رائعا

وانبلج الفجر

وانبلج الفجر

وكان كل ريشه

معلقا على الشجر

معلقا على الشجر

الحب ما أحلاه

وما أمر الموت!

[عن مسرحية السيد بورتيللا وتابعه ماني 1940]

من أغاني جوشا أثناء التجوال (١)

أربعة جنرالات
زحفوا للميدان
الأول لم يدخل حربا
الثاني لم يحرز نصرا
والثالث وجد الطقس ردينا

والرابع خذله جنوده

أربعة جنرالات

لم يبلغ أحد هدفه

سوشو روباكيدس

زحف إلى الميدان

وخاض الحرب المرة

وانتصر بسرعة

أبلى الجند بلاء حسنا

سوسو روباكيدس

هو قائدنا.

(٢)

ولدي ..

الهوة أعمق مما يمكن أن تتصور

والدرب عسير متعثر

لكننا لا نختار الدرب بأنفسنا

لا يا ولدي.

يجب عليك

أن تسلك دربك

وأنا اخترت الدرب

يجب عليك

أن تأكل خبزك

والخبز حفظت لأجلك.

يجب علينا

أن نقسم اللقمة

إن كانت أربع كسرات

فتلاث منها لك

هل تكفي أن تشبع بطنك؟

لن أعرف أبدا يا ولدي.

(٣)

أمك (...)

واللص أبوك

مع ذلك فسر كع لك

أشرف شرفاء الدنيا.

ابن النمر سيطعم

بيديه صغار الخيل

وابن الحية يجلب

معه اللبن لأمه.

[عن مسرحية دائرة البشير القوقازية 1943-1945]

في الأزمة السودا

في الأزمة السودا

أيفني الناس كذلك؟

أجل سيفني الناس

عن الأزمة السودا..

أوضحت كشعار لأحدى قصائد كتاب الحرب الذي يمثل القسم الأول من مجموعة الشعار سفند برح التي نظمها أبرشت في مقامه بالذخائر بين سنتي 1933 و1938.

* في الأصل زوج الكري، واستبدلت بها في العربية زوج

مختارات من الشعر الأمريكي المعاصر

النهر يتمتم في سرير الثلجي

ترجمة : حمزة عبود *

■ روبرت بلاي (Robert Bly)، ولد في مينيسوتا عام ١٩٢٦. رأس تحرير مجلة «السبعينات» الأدبية. عاش فترة في الفرويغ ترجم خلالها مختارات من الشعر والنثر الاسكندنافيين. له «صمت الحقول الثلجية» - ١٩٦٢ و«الضوء حول الجسد» الذي حاز على جائزة «الكتاب الوطني» عام ١٩٦٨.

حيث سنجلس على ساق نبتة،
ونعيش الى الأبد كالثرى.

٣ - في مسيرة ضد حرب فيتنام

(واشنطن - ٢٧ نوفمبر ٦٥)

الصحف ترتفع عاليا في الفضاء فوق ماريلاند
نسير معها، ملفوفين بمعاطفنا
وستراتنا في شمس تشرين المتأخرة
عندما نظرت الى الاسفل، رأيت الأقدام تتحرك
بهدهوء، بجرح،
كما لو أنها فصلت عن أجسادها
ولكن ثمة ما يتحرك في مكان ما من الظلام
تماما بالقرب

من أطراف أعيننا : سفينة
مغطاة بالمدايع الرشاشة
تتحرك تحت الأشجار.

إنها سوداء
تمتد الأيدي

ولا تستطيع أن تلمسها -

هي تلك الظلمة بين أغصان الصنوبر
التي نظمها البيوريتانيون

حين خرجوا لاصطياد الديوك الرومية
على الطرف الذي قصت أشجاره من الغابة
تنفجر

على الأرض

نحن تنوق لتحقير أنفسنا
لقد حلنا هذه الكأس من الظلام

وتقنا لصبها فوق رؤوسنا

نحن صنعنا الحرب

كرجل يجلد نفسه

١ - أين نفتش عن مساعدة

الحمامة تعود، لا تجد مكانا مريحا،
كانت تطير طوال الليل فوق البحار المرتعشة،
تحت حوافي سفينة نوح
الحمامة ستمجد سرير النمر،
أعطوا الحمامة السلام.
السنوات بالأذيال المشقوقة تترك الأسكفة
عند الفجر،

عند الغسق، ستعود السنوات الزرقاء.

في اليوم الثالث سيطير الغراب،
الغراب، الغراب، الغراب، العنكبوتي اللون،
الغراب سيجلد وحلا جديدا ليسر فوقه.

٢ - قصيدة في ثلاثة أجزاء

- I -

أه، في صباح مبكر أظن أنني سأعيش الى الأبد
أنا مغطى بجسدي الفرح
كالعشب المغطى بسحابات خضرة.

- II -

ناهضا من السرير، حيث حلمت
برحلات طويلة أبعد من الحصون والجمرات الحارة،
الشمس تستلقي بسرور على ركبتي
لقد كابدت وعشت الليل،
تحملت بهاء مظلم، كأية ورقة عشب.

- III -

الأوراق القوية لشجرة البيلسان،

غانصة في الريح، تدعونا للاختفاء

في قفار العالم

★ شاعر وكاتب من ليندا

العدد الثامن عشر - أبريل ١٩٩٩. نزوى

■ جون هينز (John Hains) ولد عام ١٩٢٤ في فيرجينيا ، وفي أواخر الأربعينيات درس الرسم والنحت في واشنطن ونيويورك. سافر عام ١٩٤٧ الى الاسكا وعاش في كوخ بناء على مسافة سبعين ميلا من «فيربنكس» . من أعماله «أخبار الشتا» و«قيثار حجري».

١ - هاجس

شيء ما هائل ووحيد
يقسم الأرض عند المساء
لتسع سنوات راقبت
من بوابة داخلية:

كما لو في مشهد مضطرب،
أشكال كالجبال تتقدم ، تغطي
وجوها وتقر،
مثقلة بالأغلال والمسافة
لا صوت ، لكن الريح
تعبر الطريق، ماثلة

الممرات بغيار دقيق كالطباشير
كإقفال باب داخلي،
يبدأ اليوم رحلته
المظلمة، عبر تسعة جسور
حطمت واحدا تلو الآخر

٢ - أن نعود

ناس المراعي يحنون
رؤوسهم أمام الريح.
كيف سيكون

أن نقف بينهم ، حائنين
رؤوسنا هكذا... ؟

نعم... ولا.... ربها
رافعين رؤوسنا المغيرة
كما لو أننا نتنظر
المطر... ؟

ناس المراعي يقفون
طوال السنة ، صبورين ومطمئنين.
أن نكون بينهم

يعني أن نملك ، فقط أفكارا
بسيطة وودية
والأنخاف.

٣ - حين تنعب اليوم ثانية

عند الغسق
من الجزيرة في النهر،
والطقس ليس شديد البرودة
سأنتظر القمر
ليطلع
ثم أدير
لألتقيه.

سوف لا تكلم
ولكن برؤوس مغطاة من الصقيع
تخلق فوق
«جدار الماء»^(١)

بأعيننا السمراء الشاحبة
وعندئذ سنجلس
في «البيئية»^(٢) الوارفة

ونلتقط عظام
الفران العابثة

بينما القمر ينحرف
في اتجاه آسيا

والنهر يتمتم
في سريره الثلجي
وحين يتساقط الصباح
الأطراف

نفترق دون صوت
طليق

في اتجاه البيت ، بينما
العالم البارد يتنهض

■ جون آشبري (John Ashbery): ولد في روشستر في نيويورك عام ١٩٢٧، عاش فترة في باريس. له «بعض الأشجار» و«أنهار وجبال» و«الحلم المزدوج للربيع».

١ - أفكار فتاة

إنه يوم جميل للغاية كي أكتب إليك رسالة من البرج، وكى أظهر أنني لست غاضبة: أنا تزحلق فقط بقرص صابون الفضاء وغرقت في «بانيو» العالم. لقد ترفعت عن البكاء كثيرا من أجلي، والآن أدعك تذهب. التوقيع، القزم مررت متأخرا في المساء والبسمة لا تزال تحوم حول شفتيها كما كانت لقرون... إنها تعرف دائما كيف تبدو فرحة الى الحد الأقصى، أه يا ابنتي يا حبيبي، ابنة موظفي الأخير، الأميرة أرجو ألا تتأخرى على الطريق!

٢ - زهرية

الاناء أبيض، ويمكن القول أنه أسطواني اذ كان (الشكل) الأسطواني أكثر اتساعا من الأعلى الزهور حمراء، بيضا، وزرقاء كل احتكاك بالزهور ممنوع. الزهور البيضاء مشدودة إلى أعلى في فضاء دلالاتها الشاحب دفعت قليلا بالزهور الحمراء والزرقاء. إذا كنت ستغار من الزهور انسها من فضلك إنها لا تعني لي شيئا على الإطلاق.



■ جيمس رايت (James Wright): ولد عام ١٩٢٧، عاش في فترة في النمسا. من أعماله: «الحائط الأخضر» و«هل نجتمع عند النهر».

١ - ذهبت لتنام

مكتبا بسبب كتاب شعر رديء اتجه نحو عشب بكر وأدعو الحشرات لتنضم إلى بارتياع، اترك الكتاب يسقط خلف الحجر. أنسلق مرتفعا بسيطا من العشب. لا أريد أن أزعم النملات التي تسير مفردة، في طابور، على عمود السياج، حاملة بتلات بيضاء صغيرة، ملقبة ظلالا نحيلة أستطيع أن أرى من خلالها. أغلق عيني لحظة واستمع. الجنادب المهرمة متعبة تقفز الآن بتناقل، أفخاذها مرهقة، أريد أن أسمعها، لها أصوات واضحة لنحدثها. ذهبت لتنام ثم بحب، في مكان بعيد، صرا ليل داكن يبدأ بين أحضان أشجار القيقب.

٢ - اعتراف الى ج. ادغار هوفر

غثبنا في كنيسة من صخر مهجور جندي زنجي يقلب صفحات مقالات الحرب التي لا يستطيع قراءتها أباناً، في المساء الأخير التهمت جناح غيمة. و، في المدينة، انحنيت لأصلي مع شجرة مريضة. أكدح حتى الموت يا أبت، أركب الحجارة الكبيرة. أختبئ تحت النجوم وأشجار القيقب. ومع ذلك لا أستطيع أن أجد وجهي. في جبال الأتونات العاصفة الأشجار تدير في ظهورها. يا أبت، العث الأسود يحشم على عتبات الأرض، منتظرا وأنا خائف من صلواتي. يا أبت، سامعني. لم أعرف ماذا كنت أفعل.

عيونها العديدة، وأخطو ثانية
عبر طوف من دموع وأكمل سيرى، حاملة
هذه «الطافية» (*) من الزهور أمام جمالي
متمنية لنفسي الرحلة الممتعة

٢ - الباب

انت تتابع السير
حاملًا على كفيك
بابًا زجاجيًا
الى بيت لم يكن موجودا
لا مقبض
لا تستطيع أن تضمه
لا تستطيع أن تهدمه
وأنت تصلي أرجوك لا تتركني
أسقط أرجوك أرجوك لا
تدعني أنحل عنه.
لأنك ستغرق كالما
في الأجزاء
هكذا تتابع (السير) بيدك المجدتين
الى جناحيك الزجاجيين
في الريح
حيث تحت الباب. في الوقت نفسه مع قدميك
الساوات تسير
كما في داخل جرس
هذه الساوات تفتش عنك
لقد تركت كل شيء
تريدك أن تذكرها
تريد أن تكتب جملة أخيرة
عنك
أنت
ولكنها لا تزال تجلو
تريد أذنيك
أنت لا تستطيع سماعها
تريد عينيك
ولكنك لا تستطيع أن تنظر الى أعلى
الآن
تريد قدميك آه
تريد قدميك
أن تتابعا
إنها ترسل إليك عصافيرها الباكنة
كل واحد هم الآخر
كظلال أبواب تنادي تنادي
تبحر
في الطريق الآخر
هكذا تردد صوتا كوداع.

■ و.س. مروين (w. S. Merwin): ولد عام ١٩٢٧ في
نيويورك. نشأ في ينسلفانيا ودرس في جامعة
بيرنستون أمضى فترة غير قصيرة بين أسبانيا
وانجلترا وفرنسا. له «القلع» و«حامل السلالم».

١ - صديقة الرجل

الوحدة وثبت في المرايا. ولكنني طوال الاسبوع تركتها مغطاة
كالأقفاس. بعدها فكرت في شيء أفضل.
ومع أنه كان ليلا متاخرا في المدينة
كنت هناك في طريقي
الى سفيتي. أشعر بارتياح لذهابي لمسكة
بهذا الاكليل الكبير والكلبات عليه كفضة
حقيقية: رحلة ممتعة.
الليل
كان لي ولكن لكل واحد، كيوم ميلاد
فروه لمس وجهي في المور. كنت ذاهبة
الى سفيتي، سفيتي،
لأراها تعلق، ومسرورة بالفكرة
بعض أوراق الاكليل كانت تمسك بيدي.
وبعضها الآخر لوح وداعا وأنا أمشي، كأنها
لا تزال على قيد الحياة.
وكل شيء سار كما ينبغي حتى وصلت
الى الرصيف ولا أحد.
قلت لأحد ولكنني أعني
كان هناك هذا الشاب، ربما
من تجار البحرية،
في زي ما. وعرفت من هو، وحين
قال لي الى أين تظنين أنك ذاهبة
كنت سعيدة أن أخبره
ولكنه قال لي، ليست هذه سفيتك
انت لا تملكين واحدة. قلت هذه في أستطيع
أن أثبت ذلك.
أنظر الى هذا الاكليل الذي أحمله لها.
«رحلة ممتعة». قال هذا هو الرصيف الحجري،
سيدتي،
انت لا تملكين شيئا هنا.
وبينما كنت
عائلة، اللاعدالة
أضاهت الأنبياء وهناك كنت
في المدينة الأخرى والمقنية
حيث ولدت حيث لا شيء جدير بالثقة،
حيث
الأضواء ترحف على الحجر كذاب، يتهمج الآن،
الآن، والحظوظ السمينة تدرج

■ روبرت كريلي (Robert Creely):
ولسد عام ١٩٢٦. نشأ في
«ماساشوستس» خدم خلال
الحرب في الهند وبيورما. عاش بعد
ذلك فترة في فرنسا وإسبانيا
وجواتيمالا. نشر رواية ومجموعة
قصص قصيرة. من مؤلفاته
الشعرية «كلمات» و«قطع».

■ سيلفيا بلات (Sylvia Plath):
ولدت عام ١٩٣٢. تزوجت من
الشاعر تدهوغز. صدر كتابها
«أربيل» (من أقمار أورانس الأربعة)
عام ١٩٦٥. عاشت حياة قصيرة
وتوفيت عام ١٩٦٣.

■ غاري سنايدر (Gary Snyder):
ولد عام ١٩٣٠ قضى فترة من حياته في
اليابان. يقم الآن، في شمال كاليفورنيا في
بيت بناء بنفسه. من مؤلفاته: «أساطير
وموضوعات» و«العلاء الخلفية».

١ - على رأس الوادي

أهبتنا تنظيف الجزء
الأخير من العربة عند الظهر،
عاليا على جانب السلسلة (الجبلية)
ألف قدم فوق الخليج
وصلا إلى الطريق، تأبنا
بمحافظة غيضات الصنوبر،
أكتاف جرانيتية إلى مرج
أخضر صغير مشوش بالثلج،
عاط بشمس حورية

مرتفع على نحو مستقيم، ومتألق
لكن الهواء كان باردا.

أكلنا سمكة «سلمون» مغلية باردة
في الظلال الراجفة لمحت
لعمانا، ووجدت رفاقة

زجاج بركانية سوداء - السيج -^(١)
قرب زهرة. الأيدي والركب

تدفع اليكة^(٢)، آلاف
من الرواسب المسنة لأكثر

من مئة عام. ما من واحدة برأس
جيد، رقائق سكنية فقط

على تلة مغطاة بالثلج دانا إلا في الصيف
أرض الأيل الصيفي السمين.

جاءوا إلى المخيم على عرباتهم
الخاصة أنا تبع

عربي في هذا المكان رفعت المتقاب،
المحول، المطرقة وكيس،

الديناميت
عشرة آلاف عام.

٢ - في المطر

تلك القوس وفتت في الحقل -
شجرة صنوبر كبيرة ومكان مظلل

لكنها ظلت في العراء
أدارت ظهرها للريح مبللة بالمطر

حاولت أن أمسك عرفها
لركوب دون بدعة،

رفست ونفرت
ثم راحت ترعى الأغصان الطرية

تحت ظل
الأوكالبتوس على التلة.

١ - كلمات

الفؤوس

التي بعد ضرباتها تدوي الغابة

والأصداء

الأصداء مغادرة المركز كأحصنة

النسج

ينفجر كالدموع،

كمجاهدة الماء

لتعيد تشيت مرآتها

فوق الصخر

تلك النقاط والانعطافات

جمجمة بيضاء

متأكلة بالآخضرات المعشبة

بعد سنوات

أقبلها في الطريق

الكلمات جافة وراحلة

ضربات الحوافر التي لا تعرف

التعب

بينما

في أسفل البركة، النجوم الثابتة

تتحكم بحياة ما.



١ - المطر

طوال الليل عاد

المطر ثانية،

وثانية يهطل

هذا المطر الهاديء المتواصل

من أنا بالنسبة لنفسي

لكي يذكر (ذلك)

بالخاح، إلى هذا الحد؟ هل هو..

ليس الراحة

ولا حتى صعوبة

المطر الساقط

الذي سيحمل لي

شيئا غير هذا

شيئا ليس ملحا إلى هذا الحد -

هل أنا ليقفل علي

في هذه اللامطمأنينة النهائية

يا حبي، إذا كنت تخمينني

استلقي بجانبني،

كوني لي، كالطر

الخروج

من السأم، الحفاقة، نصف

الشهوة للامبالاة المتعمدة.

كوني مبتلة

بالسعادة اللامتناهية.

■ **توم كلارك (Tom Clark)** ولد عام ١٩٤١ نشأ في شيكاغو . درس في كمبرج وعاد الى الولايات المتحدة عام ٦٧ . يعيش في كاليفورنيا من أعماله «أحجار» و«هواء» .

١ - أخبار يومية

يوم زائل يقرص الطفل
يمسك قلبي وسبحتي
ويلعب بين يدي
جهمجة أبيه تتلألا
بين ذراعي زوجته البيضاء
الماضي يبرز على زهرة
وبرقة بمحو بصلتها
نحن نسمع هذا يحدث في كل جهة
الليل يحزم السير بالقطن
وشمرة «فيرست أفنيو» تظهر في
أوبال^(١)

إنه يومه الأول ليقذف دمية
لكن شمعلا رماديا ينهض في المستقبل
كمقص
الظلام يتلاشى من حولي
بينما أعود أنا الى جريدتي .

٢ - نظارتان

من هذا البيت أعرف النافذة الخلفية
تحمل ستة أعشاش للدوري في القرميد
تحت الأسكفة وهي العصفائر
التي تطوف هذه السقوف طوال الشتاء
بحنا عن الدفء
أو أي شيء آخر . اثنان يتنازعان الآن
على بضعة إنشأت على الأفيز
كيف يتحرك العقل ويلقي الضوء على الأشياء
حين تكون الـ «أنا» مجرد نظارة للرؤية ،
أقف على النافذة
أسجل كل عصفور سقف مدخنة
كما هي حدود التقارب بينها
أرتدي سترتي الصوفية القديمة الزرقاء
كل ساعتين أمسح نظارتي .

■ **ريتشارد هوغو (Richard Hugo)** ولد في ولاية واشنطن عام ١٩٢٣ ، له «موت حانة كابويسن» و«حظا سعيدا بايطالية مكسرة» .

١ - المحيط يوم الاثنين

هنا ينتهي أخيرا
حيث الرمادي لا يتماق مع شيء
اللاق يتجدد في الريح .
هذه سوف تنتهي . القريديس على
عمق
ميل ، القرش الأزرق ، سمكة موسى
تأرجح حية كالسراطين من الأخضر
التحول .



حمامات مباحة ، القشريات ،
الأعشاب المستقية
في تمايل ذابل ، قنديل
البحر الذي ينفتح وحيدا كبد .
الفراغ المنذع في المنفسح
الصخر الذي يهرب وجعك .
الأفق يتصلب مشدودا .

٢ - في ريف ستافورد

لا تلال . ريح قاسية تأتي نبأ
الموت من تكباس . لا ظل الشمس
تخشد
ذهب الشيفان . بالبيوت مكشوفة

لا غرابة في أن يحب الناس . المزارع

تتمص

هذوء التلج ، والعصفير

سوداء وعلى مسافة أميال يصعب

تحديدها

دون حائل من التلال ، حاجز

من الدردار ، واحد يلجأ للسحر ،

غبتها

الجوكر خلف اليد التي توميء .

الحروب الطفولية تستمر في عقولنا .

الطلاء هو الرمادي الذي كان في

قذافي

جيمس كوكس منبسطة الكلمات

متباعدة

كل كلمة مرئية ، تأتي من بعد ،

عاصفة هادئة ، أليفة تقريء غير

السهل ، الكلمة تردد ، البيوت

الحية فارغة والحب يتواصل

بيننا زائحة «نباتات» الحبوب تقف في

الريح

- ١ - شجر ألف الماء .
- ٢ - شجرة من الفصيلة الصورية .
- ٣ - عوامة لأرشاد السم
- ٤ - رجاء بركاني أسود اللون .
- ٥ - نبات أمريكي من الفصيلة الزرقية
- ٦ - حجر كريم

ولد الشاعر الألماني جورج تراكل سنة ١٨٨٧ سالزبورج وفي سنة ١٨٩٧ دخل الثانوية وفي سنة ١٩٠٤ أهد بلثهم أعمال شيتشه وبستوسكي وهولرلين وبودلير ورامبو ترك الثانوية فعاد وذهب للعمل في صيدلية عمله هذا أعفاه كثيرا في سح أساعه خصوصا الشرحي منه فقد أصدر مجلتي مسرحيتين ثم بعد ذلك نشر عمله الهام "أرض الأحلام" تابع دراسته في مجال الصيدلة وعمر موت والده الذي أثر فيه كثيرا - وجد نفسه صيدليا نادعا للحيش الاناسي ومع ادلاع الحرب التحق بساحة المعارك ضمن الفرقة الطبية لكنه سرعان ما تم عورث صحتته وفي ٢ نوفمبر ١٩١٤ يموت إثر صدمة قلبية أحدثها ابتلاعه لكمية كبيرة من التوكالوين.

مات جورج تراكل وهو لم يبلغ من العمر سوى ٢٧ عاما معلقا وراءه دمع تلك تجربة شعرية غنية وحساسية جديدة تصنع في مصاف الشعراء العظام

اشعاره تملك لمسة عذبة الخمر والكأس - فهي أغنى قصائده تصافح الاوار الداكنة والقائمة من العزوب الى العشق الى الغلام الى الموت وهذا العكاس واضح لمحيث الاجتماعي الرافق على حافة دمار الحرب التي دمعت ألمانيا وأوروبا معها. ربما هذا المشهد الجنائزي هو الذي عجّل بمرثي تراكل ميكرًا

جورج تراكل: شاعر المشهد الجنائزي

ترجمة : سعيد بوكرامي *

الغريبان

عند الظهيرة وفوق زاوية الغابة السوداء

تسارع الغريبان بصراخ قاس

ظلالهم تلامس أنثى الأبل

وفي بعض الأحيان ينصرهم بقفون يعوس

أه كم يعكر هؤلاء هذه السكينة البنية

حيث يتلذذ الحقل ممتدا

كامرأة رهينة هاجس جسيم

أحيانا نستطيع أن نسمعهم يصرخون

حول جيفة يتشمسونها في مكان

وفجأة يوجهون نحو الشبال أفواجهم

ويتلاشون كما موكب جنازي

في الهواء المرتجف بالنشوة.

لقاء

على طريق بلد أجنبي

ننظر الى بعضنا البعض

عيوننا المتعبة تسأل:

- ماذا فعلت بحياتك؟

أصمت ، أصمت كف عن الشكوى

أصبح ما يحيطنا أكثر برودة

وبدا الغمام يتدافع في البعيد

أعتقد أننا نأخروننا طويلا

لكن لا أحد سيرافقنا في هذا الليل

صمت

فوق الغابات البراقة والشاحبة

ذلك القمر الذي يبعثنا نحلم.

* كاتب من المغرب.

البابسة تقف على ساحل مستقيم قائم

وتبكي بلا صوت في لجة الليل.

ينطفيء قلب ويهدوء

يتدفق الضباب ويعلو

صمت ، صمت!

هذيان هأنح

الثلج الأسود يغطي السطوح

أصبح أحر يفوس في جبهتك

داخل الفرقة العارية تنزل قطع الصقيع

الزرقاء

ليست سوى مرابا العشاق الحامدة

قطع ثقيلة تفجر الرأس وتفكر بعمق

ظلال القطع الزرقاء على المرأة

تمكس ابتسامة باردة لماهرة ماتت

وداخل روائح القرنفل تبكي

رياح المساء.

السبات

عليك اللعنة ، أيها السم القاتل

أيها النوم الأبيض

هذه الحديقة الغريبة

ذات الأشجار النخسية

المثقلة بالأفاعي وفراشات الليل

والعناكب والحفايش

غريب! خيالك الضائع

في النوم.

قرصان الظلام

في بحر مالح بالشجر

تحوم طيور بيضاء على حافة الليل

فوق مدن فولاذية

أخذة الآن في الانحيار.

الأنغوار

داخل الفرقة الجنائزية المفعمة بالظلمة

يرقد أبي وأنا مؤرق.

الوجه القاسي ليبت

يرسل انعكاسات بيضاء كبريق شمعة.

الزهور مخنطة والذبابة تظن

أما قلبي الأصم فينبست بلا إحساس

الرياح يهدوء تقزع الباب

يفتح بصوت حاد.

في الخارج حقول السنابل تهمس

والشمس تنفرق في الساء

دغل الأشجار مثقل بالثأر

بيننا الطيور وفراشات الليل

توتش في الهواء

الزارعون يمحصدون وسط الحقل

تحت أغوار صمت الظهيرة.

فوق اللجنة أرسم شارة الصليب

ويلا صو ضاء تضيق خطواتي بين

أحضان الخضرة.

المرجع :

George Trakl ouevres completes ED.

Gallmard, 1998.



تراثيل الكاهنة ووصايا الريش زليخة أبوريثة *

ما الذي يوحد كفي خارجاً من دغل شهواتي؟
ومن يسبقني عندما أعدو إلى شجرة قل هر منها
الضوء؟

[في الفجر دائماً يفتح النافذة ويصيح:
أيتها الملكة... فتساقط من صوته
شالات النساء، والأشجار.
تساقط الأجنحة يتساقط الذهب.
وحبات النازنج الزرقاء تساقط..]

ها هو المختزل المكلم يمتد ويضحك
والشبابيك التي أوصدها ضاءت وقاحت وتدانث
واشربت
واستكانت ودحاها الاشتها.
ها هو من غابات نخل يتلوى فوق فخذ
الزوبعة
وينادي نسوة الهال

[امتنحتي
أنا الترحس القادم امتنحتي واعبدني.
تقدم احداً من إلي امرأة من فضة
وتقول له: انظر.... ثم تغشش
بالضحك]

ها هو يلتف بشال الشهوة الأولى ويبيكي
ثم يغرق في تفاصيل الغواية
ها هو يمشي عارياً في الريش

[يدخل الدهليز ولا يخرج
أعني. لا يرد. أعد.
إلى فراشاتي. أعد الشفة
.. ولكنه يلتف بشراف
النفس. ولا يرد.]

لم يكن يمسح كفيه عن وجهي
وما ربح ثن الآن
ما ماء جرى في الصوت
أين مملكتي؟ وكيف سأوقظ الخراس؟
ها زمل يطحطح في خضار الموت كي يصحو على
ريش ويغفو
وتناديه ملاءات النساء.
وأنا جيتاري صممت همس في الشرفة الغامضة
الكسلى.
لم أكن في الوجد
كان السكر من خلفي يناديني ويرميني
وأنا في الموحش، في المرأة في بيت
من صليل الماء
ادخل - لما أدخل في صدري - بيوت الأنبياء
فأراها باكية
ما الذي يمنعي من دهنها بالعود؟

* شاعرة من الأردن

عجولا على رنة

ويجمل أن خصره في دمي . ويطفح وجهه بالثوم
كي أخدم ما تكسر في منابت وروحه.

[إنها الآن أحل من كرزة . أحلى
من دجاجة بحر على صفحة . تهمس
للوهاء الذي يرب من رثاته
وتفتح حديثا بعيدا مع السواد]

مري من حنين لحنين

وافتحني كفيك مجرى للكلام

وانهبي الريح الى الريح

ودوخي في انحلال الليل جودي

بالضجيج

إنه الملعون . ذاك النرجس الحالم بالنرجس

المحلول في جرح النساء الواقفات

[تتفجر الآن تلك الملاحظات
التيبة التي تهر من ثقوب جيوفي .
إنه مطر صيفي قاتظ . وإنه هطل
بالأمس على شعري وطير
هواؤه تتورق . وإن يدي
تمرر ذاتها على جسدك .
وتتأني عند شعرتي الكتف وتهبط
على سلسلة ظهره لتصل
الانتفاختين الأبيضتين الناعستين
لصباح غمور .]

هو ملح . وهو جرح . ثم ظل لجسد

وهو من مهل وسرو .

هو من محرات أرض تتذكر

وهو كالببلور مشبوب ومكسور ومحموم ومعفور

وأخضر .

وهو محراب وباب للرحيل

وهو صياد خرافي

ونوم في الأعالي

هو نفي للمنافي

وهو سره .

وهو قديس وزنديق وزاج يتكاسل

وهو من معدن قاف وهو جيم .

وهو حال يتحول .

وهو في نون النبات .

وهو في نبرة الناي

وزجر النادبات .

وهو علم ودخان ونسيج يتهرا .

وهو مفتاح ومصباح

وقرמיד ووحى يتسمى .

وهو عرش من ثغاء الكلمات .

وهو إنانا . وفدوى . ومغاليق الزبد الغائر

في شم المعادن .

وهو كالأطلس منبت المصير .

وهو أرتال السجايا الماحقات

وهو صنبور

وأنتى الفجر ماء .

وهو في التذكير

في قلم الكهوف

الصرخة الخلخال

في مجد السهول .

وهو نحر الطيش

مثذنة البغايا .

وهو في الأقنوم

ترتجف المعاول والزجاج .

وهو ملح مثل ملح

وهو في المرأة .

فجت من براري البحر

زعنفة الكلام

وهو ما نحن .. وما في قشرة الماورد

ما في جعبة التاريخ من فوضى

وما في «أحرق روما رياض العاشقات»

وتهاوت عند أقدامى تنن .

[يتقلب الليل على شرف الطاولة
الأحر . يتقلب في البؤرة . في الهوامش
يتقلب فوق شعري ويتزلق الى
رائحة القفد الملحية . ولا دمع في عيوني
سوى ما استغزه العطش
الى جهنك
أيها المشتهي . أبعد
كفيك عني]

لست صفصافا

ولم تثقب فضاء الملح

لم تهطل على ضوء تسلل في معابد للصهيل

لم تبشري بمولود يحرق سرقى

ولم

تفعل جسرا لأمشي نحونا من نحونا

ولم تكمل سطورى الغامضة

وهو عبوسا بقلبي.. كيف لا تطلقه؟

عسى يكس من يهيكله أصواتنا

وتروس تترصد.

كيف ما قلت للجيتار يا جيتار قف.

ولم تفكك قميصي؟

فحليب الليل فاض.

في القناديل التي ظلت تنوس

وأنا صدى تبلل

سعل العود

فهبت من جهات النورس الضاحك أسماء السماء

سعلت شمس

وطارت من جفوني

كنت - كان الآن - انهض من تضاريس الهواء

وأناديك : تحقق

أيا الكائن في الديجور

في الأمشاج في السيقان

والمدن الممزقة.. الأباضي

المسربل بالتكاثر

عرس أفق من نحاس

أيا الغنوصي المخفف والصناع ثالوث اللذائذ

مرتبك السواقي . طحلب الراتنج والكتان

أيا الوردى والمسلوب . الغباري المعتق.

(تعال نلعب معا هذه اللعبة

المملوءة برغوة الحب، تعال نلعب

بالواصل. وهات معك كأس الراح

حجار كاسك تنتظر..)

أحرق الشوق الآتي وأحجاري

ومجد مذهبي في الصفر.

أحرق الشهوة في الجاز

وفي جؤجؤ الاقلاق من متن النصوص

أحرق الطائر القيثاري

والهتق، جيوش الأسل اللين في قعر المساء.

أحرق الدغلة والمسحاة

حصى سفن تمخر أرجاء نهر شامع معشوشب

مثل فاء في العراء.

أحرقني ذلك الشوق الذي في فمه ألف لغة

والكراسي لم تعد تذكرني

لم يرتد نحوي غير نحوي

وزماني لم يعد يملأني.

كل ما في الداخل مزراب يطن

وكيان ناشز.

كلمتي الأرض

أمي

كبرى الكاهنات

كلمتي الريح. تروس الزمن المفكوك . اسطرلابات

شمس تتحوى

كلمتي الصبوات

شجر من رغبة الصلصال

طير يتهاوى في سريري

كلمتي فضة مغزولة من شوق قطني لنبيذك

فرطت ألهة أنقالها

فرطت عنقود دخاني وتوارت لتكون

كلمتي غشغشت ضاحكة

في فتحة الثوب ، ومست ورقي

فرطتني ، ودعتني كي أخون.

كلمتي العزلة الأولى

براطيم الجروف

وعروش من غبار الطلع

واو أهوائي

فراشات تزاغن وأخفين الحروف

كلمتي الورقة الحصن منهارا

وجوف الحوت

بحار سل جاءوا وفاتوا في طري العتبات

كلمتي كلمات من عماء

كلمتي كلمة وانشطرت

عنك

فأمسكت الهواء.

كذبة مثل أرواحنا

فرج العربي *

كل ما لنا بدأ يتأهب للسفر
الكتب التي علمتنا المعرفة
البيوت التي استضافتنا
وانتشرنا في أركانها
الليالي التي سخرناها
وفعلنا في ظلمتها أسرارنا
النهارات التي أفاقت ولم نجدنا
تبددنا من ضرعها
كما لو أننا لبن مر
* *

أصواتنا تعالت
جاءت من جهات عديدة
من الجبال الصلعاء المتوجة بالضجر

من أحراش اشتعلت حين عبرناها
أصواتنا التي اختلطت
بصراخ باعة الكلام المسلوق،
ومدايعات السكاري العميان
أولئك الملتحين
الذين يقطعون الطرقات
فيما ألوانهم
تسقط من ملابسهم
غزيرة على الأسفلت
* *

المساء الذي أحييناه بصعوبة
كان يترصدنا
حيث كنا نوجد

الطريق المفلت من أوهامنا ونعبر
حيث الوسائد التي سالت عليها رغباتنا
النوافذ التي أشرعتها
هواء اعتقدناه طلقا.

الأبواب التي خرجنا منها
ونحن نقول:
تصّبحون على خير
* *

كنا نظن
أن القطارات ستعطر
ريشاً نستعد على الأقل.
فكرنا باللجوء الى حيلة:
أن نعتقد مثلاً أن أرواحنا مينا.

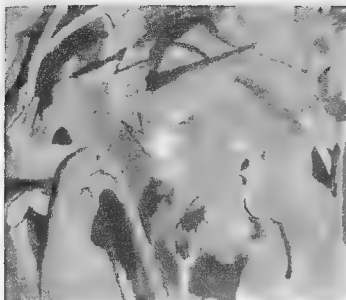
كنا نظن
أن الأبواب يمكن أن نحكم إغلاقها
وألواننا لا تشبه القيط
طرقاتنا يتفشى في عروقها العطب
كنا نظن

أن الظنون تهمة أو اعتقاد
لقد أسأنا الظن كثيراً
والظنون كذبة مثل أرواحنا



لوحه للفنان: علي الملاوي، المراق

* شاعر من ليبيا.



قصيدتان

الخضر شودار *

كاند نسكي

ظلام يتحرك

في المانع السحري
لثغة الأيل والرجفة الهندسية
في نقطة التكوين
نسل دائري كثير
ذبايح اللون تتزف حماما

أبيض
أزرق
أحمر
أسود
اللون تلة حيث ينكسر الظل
على شفاه المعين
يذكر الناي تحاريم شهوة
عن ذكرى القرنفل في المساء
الغوطة جنلى
ماذا يقول الحصى للينابيع

في الأغوار
يضحك شجر الدلب من عيون
الصباح..
ينزع كتاب السجية عن كاهله
معطف الغفلة

يرقى صفيصافة المعنى

فتندى من الأريج

أيقونات

النمش مصابيح توصوص في

الأرجاء

ابتلعت لطحخة فيهق الشؤون

* شاعر من الجزائر

سواد يتلألأ في البياض

بياض يغيبض في السواد

رسم خز في تأخذه الرجفة

«أرتور رامبو» أيها الضاحك

من حروف العلة في الكيمياء

الألوان كلها

غرائز للأفلاك

ستجرحنا الوسوسة

سيجرحنا الاسم

حاجزا وراء الصفات..

ينسكب الغيب في أمواج الغيب

والروح تنسكب في أمشاج الروح

وأنت كالبدوي تحكي

حكمة التشديد

السدم كثيب لفكرة النخل

تطول أعناق كي تقرأ

الكوكب الرحيب

سأشذب نجمة لخصان

الضوء..

لكن كاهن الأسرار ينصح:

«استقم»

في
العين

يجلس في سدفه الآتية

طوطم الاحتضار

تحب نملة على هيولي الخد..

أنا لدمعة الشكر رهينة

سأخرج من نعمة سليمان

ومرمر السواري

لم أجد

منعطفًا

للسكينة..

مقام في البرادو

إلى سمدي يوسف

أشرب في سواد القهوة

سري، والقهوة تشربي

في بياض النسيان

نأءت

بأنهارها

ذاكرة الأغصان..

أرحل إلى جاري في الصحيفة

فاتحة الحداد في الصفحة الأولى

تمشق الابجدية سكاكين للقتل

إذ يكتب صفحي وصايا الحقد على

الناخين

لكنه يصف أزهار غسل لبعة

الزعيم

أفرك زنبقات الروح

في هسيس الأنغام

لا أعشاب أجثتها لجراحات

الموتى..

ينظف جلبي حيرته في منديل

الكلام

لا إكسر للمعنى..

تعب الخنجر من حكمة القتل..

لا نار للسرقة في رؤوس الجبال

لا رياح للبذر.. لا قمح في البيدر

ولا سحب يعطف على الأرحام

سأحرس في قلبي قلعة للعصافير

بكي تنجو..

وأحرض التراب على الشكوى

أقرأ مرور الوقت إلى المنفى

أرقب نجمة الشرفات

كما الفراغ المعربد يقرب وقع

الفراشات..

تقف في المنتصف ربح النهار

كي ترتب الشمس شعنها على

الحدقات

ماسكا بالزنيق الأشوري

أنشق القصيدة ندى الغائب

في المياه..

أذوق رفاه النعمة في حدائق

الأفلاك

أذوب في قوت العناصر..

لم أكسر حبات الغبطة بعد

شتاء فادح بناوطني منذ هذا

الصباح

قصيدتك معصيتك

معصيتك قصيدتك

لا خلاص من نقمة الساعات

كيف أتقي حكم الله في المعاصي

سأغزو الشكل بالصبرات

ثانية

يبهش قربي شمعدان

«أراك عصي الدمع»

شكرا

لتضرعات الحيوان..



هدى حسين *

رافق الموتى إلى قبورهم

(١)

بعباءته السوداء المذهبة
ظل واقفا لسنين على قمة الجبل الأحمر
تلفحه الشمس والريح والمطر
تفر رأسه الخفافيش
وتلطمه الأشباح باستخفاف
ولما فرد عباءته

كاشفا عن جناحين عظيمين

انحنى الريح والمطر والخفافيش رهبة وقداصة
فابتسمت الشمس لصنيع شعاعها

وأذنت له

أن يطير ..

في الشمس عين لها نظرة حارقة

عندما ترمق الجبل تحيله ياقوتا

وعندما تغض طرفها

* شاعرة من مصر.

يصير وحيدا

ككتلة صماء مشكوك في وجودها

كعاشق

خارج لتوه من صدمة غير متوقعة

(٢)

أنا صخرة قررت أن تموت وحيدة

فانشقت وتدحرجت الى طريق خاص

لم تعد تحتمل

خشخشا الأظافر في جلدها..

كلهم ينحتون الصخر

يدمون أصابعهم وأسنانهم في عناد

يثير الرعب في النفس

يرددون آهات مرئمة

ويرفعون الشموع زينة لجياهم

يقولون كلاما سعيدا عن التسامح

ويتنظرون

متشوقين لفض أحلفه الهدايا
في النهاية

ستطير أفرخ ملونة على مسافة قريبة من الأرض
كجثث
لا تعرف الطريق إلى قبورها..
(٣)

هل ينال الجبل واقفا كالحصان
هل يصهل كلما أفقدته الأظافر صخرة
أكلها انتابته رغبة في الركض
أطلق نسوره وارفة الأجنحة
هذا الصمت كله

كل الكلام..

تخمرت أكثر التجاويف التواء وبقيت
غائرة في ظلمة المس صوفها
كلما فردت كفى نفستها الأشعة
وعندما نحتوا صخوره
وقد وصلوا إليه أخيرا كنهاية المطاف
خرجت من الجهة الأخرى للمعجبة
هذا الطريق لي وحدي

مع الأسف

الأتون خلفي سيتبعوني

مع الأسف

فينسون مساراتهم

سهام كثيرة مترشق بظهري
فتخرج نتوءات مسننة من عمودي الفقري
وانتهي
بجناحين

(٤)

لا نخل هنا لأهز جذوعه يا أبي

فقط سيارات مارقة في الليل
كقطط عمياء لا يعيها المواء الحمر

وموتى لهم أجساد هائمة
ولاقتات

لا شمس تضيء اتجاهاتها..

لم أكن أقصد

أن أتجاهل معاكسات شرطي المرور

المتخشب وحده في المطر

لم أكن أقصد

أن أفقده الأمل في لحظة

- ولو لحظة -

من المحبة العابرة ...

(٥)

وليس لي طفل يمدنهم أني بلا خطيئة

ماذا سأفعل بغضب يريد أن ينفلت من كل ناحية

سوى انتظار حادث مرور في المفاقر

«حيثك بالصف

حيبتك بالشتا»

حبا موسميا

لبشر لا يستحقون الحياة لعام كامل..

وسأسقط من قمة الجبل

كرأس أسقطه قصف المقصلة

هذا دمي

عكروه بمعرفتكم

لأنني لو سمعته سترداد المناعة

أوصلوه بأنابيبكم الطويلة

أوقدوا به مصابيحكم في الليل

وسووا به شواءكم في العيد

أفرغوني منه

كي تهرب عني المحبة

واسمحوا لي

أن أرافق الموتى إلى قبورهم

خطوات الربيع الفائت

أحمد الهاشمي *

ورقصة الذبيحة
(١٥)

عميقاً تحت معارف البشر
تلحس التراب

الأرضة المباركة

تبذر حشاش النسيان
وتغني لخراب العالم

(١٦)

حمالون في الحانات

ورود في الحديقة

يجري الحياة

الذي لا يس فيه

يشعري بالحنج

(١٧)

من نافذتي

أول الصباح

أرى الزهرة تفكر

بالآخرة

(١٨)

هداة لا تحد

طفل يلهو:

لا بأس يا التلة الصغيرة

لسوف تكبر معاً

وتصيرين جبلاً

تجر حني أحجاره

(١٩)

الشارع مكتظ

وهم ليسوا بالبنفسجة ولا الشذا

هم أي شيء آخر

يقرأون الضحكة بالأصابع

الشعراء أبداً

ريشة هدوء تحقق

إلى طرف الجسر

(٢٠)

مسجاة على الرصيف

صاحت الوردية:

أهرمني في قلبك

يا الشيطان الصغير

الاحتضار ترف

فلنبر

(٢١)

أسلافي

أراهم في جحيم الكأس

يدرسون الأقمحة

أشباهاً على التلال تغني:

(١) خلاء أزرق

أخوتي الصغار الذين يحبهم الله

براءة أصابعهم

يتخفون العصفائر

أخوتي الذين كبروا

يقتنون طيور الزينة

طفولات خرفية على المناضد

هي مجد الأجنحة

التي لم تعد تحقق

(٢)

بطة ساقها طرف المقهى

تأكل لحم القلوب والأعين

ذاك مشهد عابر

وأنا أزرع الذباب

(٣)

ماله لا يطير سعيداً

العصفور يقف نحلة

على طريق الزهر

(٤)

ظل الحائط

أمة مزهرة

في قلب الليل

(٥)

يا النخلة السامقة في النظر

أصغي إلى وجيئك العالي

(٦)

حبر

لقمع التلاميذ

ناي

للتسول

الحياة ليست موسيقى

(٧)

ضحكتنا المطرزة

بالتيغ والنييل

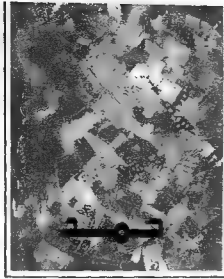
قبلة بين غريبين

* شاعر من سلطنة عمان

ما للأرض وللأرض
(٢٢)
القنديل
يحجب وحشة الأرواح
وهي تعم كالزهر
(٢٣)
على الطاولة
طاحونة الهواء الخزفية
تدير رأسي
وتخلق مني الريح
(٢٤)
المرأة فستقة
قشرتها المملحة
تعيطني على العيش
(٢٥)
يلدف الى النوم
كمن ينكأ جرحا
والموت كلب الحراسة
(٢٦)
هواء جوال
طور سعيدة
شفة جافة
تعبر النهر
(٢٧)
أحرقوا الخرافط
لن نجدوا أحدا
في الغاب
(٢٨)
وجهي الصموت
امضاء موقع بحرقة
على خريف الورقة
(٢٩)
لن يوقفه أحد
مغمضا يهوى في طفولته
القطار
(٣٠)
ليس كرفال أطفال وزنابق
أنا الحقيقة تسرب
بين الأصابع
مضيئة عمام العالم
(٣١)
لا تطرق شبياكي
يا العصفور الشقي
أنا جوف الليل
(٣٢)
حقل برسيم واجم

حشرة طنانة
لا أعرف اسمها
أنا جناحها المضطرب
(٣٣)
الرجل النبيل
يخط بعصاته الزهر
واذ وخرنا الألم
التفت إلينا
(٣٤)
موجة تنكسر
أربع.. خمس نساء عبرن
صديقي في كوسوموي
تتناهى اليه الأمي
(٣٥)
موحشة هذه الغرفة
لولا البشرة التي تضيء
(٣٦)
مقبلين من النوم
كظهيرات لزجة
المرأة
لا ينكسر قلبها
(٣٧)
نعاس في المشى
كيف تسنى للشمس
أن تشرق
(٣٨)
ليس للقصة الجافة
سوى انتظار الريح
لتنحب
(٣٩)
لهنية
ذلك العصفور على الحب
كيف نسي جناحيه
(٤٠)
لم يكن ربيعا
الخطابون العانيون
اقتضوا أثر نحال
وخد عسلهم في المواعد
(٤١)
قطعة مثابرة
تلاحق قطعة من الحلوى
هي الأمل
(٤٢)
كلما مرت سحابة
صحت : يا شقيقتي

فاذا لم تخطر
اغض الطرف عن أمل
يتنزه
(٤٣)
نغمة نشاز أنا
في جلبة النهار
نجمة على جرف
تلسع البحر
وتغري المراكب
بنهايات سعيدة
(٤٤)
طفل يستمني
أنا الشمعة
في حضرة الانسان الزائل
(٤٥)
عزلة سعيدة
الصباح طائر بحري
فقد صوته أبدا
(٤٦)
طائر ثعل
أظن أنها خدعة
ذلك المظلي ليس جنديا
(٤٧)
وردة تحتضر
الأم وهي تسبر ميقات الفجر
على هدي النجوم
(٤٨)
دمعتي في بطن الليل
وعلى يحدق في جبل ينهار
وصحراء تطوى كالحاتم
(٤٩)
أنا الانسان وحسب
يحاول الغناء
دون أن يترك أثرا
(٥٠)
على مدرج المبوط
قادمين من تايلاند
يصعد المسيح مرأى العين
عبقا مشمو لا بالنسيان
(٥١)
الشتاء أخيرا
روح في جورب قطني
ذاهلة في تعابير شجرة الدار
وهي تنفض



عبدالله الكلبساني *

ويسخر من الأسر الضائعة
في النزعات
وحين يعود إلى بيتهم
البعيد
يأخذ أمه وأخوته إلى الحدائق
ويصبر وحيدا
فأليت صار حديقة
وهو لا يحب الحدائق!

يحمل بغرفة ضيقة
ومظلمة مثل قبر
يخبرها بـ «المسائل»
ويدخنها كلها : أحلاما أقل!
تخبطات أكثر!
ولا يفلسف شهواته
فشهواته جارحة
في عينيهِ الودودتين
ولا يضر فرحا أو حزنا
فسيأتان - يقول لي -
بمعزل عن الخير والشر!
يواعد النساء الذاهبات
في هذا الفضاء الكوني
بالخطام الجميل
ويجهن كلهن
كان كل واحدة منهن
حييته الوحيدة
وحين تسقط نجمته
يشعل سيجارته
بهدهو
للنساء الفارطة!

نشيده الوحيد الطويل
يخبره بأظافره
على مناديل ورقية
ثم يدعكها في الحال
ويضحك مازحا:
«أما سالفه»!

يترك ثيابه
على مشاجب الفراغ
وفي أماكن لا يستحضرها
كثيرا

ويبدو دائما رائقا
وأنيقا!
يقف أمام المرض
مثل عافية
ويضحك
يشرب مهديء الروح
فتلبس عليه الأشياء
بعيدا بعيدا....
حيث قمر ضائع في الخراب!

ولا يحب الحدائق

لا يسأل عن الموت
ولا عن الحياة
ويدخله كل شيء
عبر نظراته الزائفة
في «الغزال»!

يستهي النوم
ويضاجعه

مثل امرأة في الحلم
وحين يصحو ويشمل
يقول : الحياة جميلة
أيها الأصدقاء!

وحين تسأله عن الألوان
يقول بأنه يحب البحر
ويخافه
ويسألني ما لون البحر
وهل الخوف أزرق؟!

يدخل الحانة
فيتذكر الحانة:
كانت تطل على الغابة
ونهر صغير يسيل الشراب
مثل نفسه
ثم يغني أغنية قديمة
لخطاب يجلد
شجرة بائسة في الظلام
ويهدي!

يحاول أن يكتب

* شاعر من سلطنة عمان.

تحويلات امرأة

هدى أبلان *

(٢)

حين صارت

نقضت رذاذ الحلم بين يدي الدنيا

كانت قابلة زائغة الدفء..

موزعة ما بين دم الصرخة وحليب الصمب..

دثرت النض المشتعل بثياب الرعشة..

هدهدت القلب على جمر الوجوه الموقدة فيه..

وأطفأته في وجع البحر المائل الى شكل الدمعة..

(٣)

حين حلمت ..

صارت عصفورا بكلمات ذات جناحين..

صارت سمكة بجسد خشبي يطفو كل أنين على

زرقة الجائعين...

صارت امرأة بقدمين مغبرة الخطوات

وخفقة غائمة الطريق...

(٤)

حين ارتعشت ..

انسلت في ليل الحمى ..

قايضة رائحة الحب النافذة السر ..

وقفت عند الباب الخلفي لقلبه..

رسمت أصابعها رفرفة الحلم المنكسر الرايات..

فتحت نقطته السوداء يديها ..

أخذت خفقتها الباذخة البوح ..

وأقفلت دون ملاحظتها الدنيا ...

(٥)

حين بكت

كانت ..

انكأت على حائط أخير..

حين عليها ..

مال على دمعها..

ومسحها من على وجه الأرض.

(١)

حين لم تكن..

اختبأت تحت جلد أمها المنسوج من خيوط

البرد..

المزق بأصابع الشمس الباهظة الحرقه..

التحفت عتمتها المائلة الى لون الحبر ..

أخذت صرختها المائلة الى شكل الخنجر..

قطعت المسدل من أقمشة الغيب...

رسمت ذاكرة ليل متلاش الى نقطة سوداء في

وسط القلب..



الرجل للثلاثاء: امرأة الصميري باليمن

* شاعرة من اليمن.

قصيدتان

سوزان عليوان *

عينان باتساع السماء

قضى الكثير من لياليه في المعادلات
الهندسية
يصنع الأمكنة في أرقام ورموز.

... وحين كان يدخل سريره
بعد أن يغلط أبواب المباني في أوراقه
ونوافذها
خوفاً من الطيور والصوص
كان الحلم يتكرر:
يرى نفسه
يسقط في فراغ لامتناه
وما من حجر تثشب به!

ذات صباح
أعد فنجان قهوته
وجلس قبالة النافذة المطلة على
ناطحات السحاب
طفل حزين
لم تعد تدهشه
ألعابه القديمة.

أغمض عينيه
وشرد بعيداً ...

رأى بيتاً صغيراً
نافذته عينان باتساع السماء
بابه ضحكة ملونة.

ارتعشت روحه.

عصفور

حط على رموشه

ليتأمل الحديقة المشمس

* شاعرة من لبنان

ليطمئن على الزهور
بعد كل هذا المطر!

يوم أزرق

نافذتها الصغيرة

مواربة

على يوم أزرق.

تحب هذا اللون.

اختارت العصفور

لحفته

لساطته

لأنه روح حرة

الجنس

في سريرها

محيط شاسع، خفيف، مجهول.

هذا الولد الذي يتنقل بين البُسطور

كفراشة

يعيد الى ذاكرتها

ابن حزم

وهو يلاحق جاريته

بين القناطر

طيف حرير وألوان.

مثلاً

يجب الجلوس في المقاهي

برفقة فنجان

وجريدة

وظل وحيد.

ركوة الليل باردة.

في المجمرة، نامت النجوم

أوراقه التي تطبعها

وترقمها بالأزرق

لا تقول

سوى أنها وخيدان

وخيدان جداً في العالم

وأن الخنان

أشبه بمعطف على مقعد

يتوسل أي آخر

البرد، الريح، البعيد في غربة ما.

أن يرتديه.

الصباح منفضة

تطير في فراغ عاصفها.

يبدو أن القمر

دخن طيلة أرقه

في المראה.

ثمة ملاك

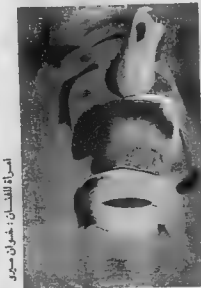
في زاوية الشاشة

يتسم

برقة شخوص الكارتون.

لم يضع عمره هذرا.

تعارفاً.



امرأة للفلان: سوزان عليوان

قصائد

يوسف عبدالعزيز *

يحل فيه
ويبلله بظلاله،
إلا المرأة
فهي تأتي لتذهب
تاركة بين الأصابع
الوحشة بعينها المسموم.

ذو الوردة

الفتى ذو الوجه الهاديء
والغرة المرتفعة فوق جبهته
كذيل الطائر
الفتى المفتون بالتشكيل الغيمي
وبالموسيقى
وبفردوس المرأة
جلس ذات مساء في شرفة الفندق
وطلب من النادل أن يحضر له
شيئا ليشر به.
غير أن النادل الطيب ابتسم له
وفاجأه بسكين
حيث جز رأسه على عجل
وزرع في عنقه زهرة حمراء *

بعد ذلك غادر الفتى الفندق
ودار في الشوارع
وكان كلما رآه أحد
فتح فمه وصاح: يا للجنون!! *

في الطريق
صادفته امرأة جميلة
أراد أن يتسم لها
أو يتحدثها
لكنه لم يستطع
هي مدت يدها بذهول
الى الزهرة المزروعة
في عنقه
وقطعتها.

وكنت أحك حجابي الباردة
بفولاذ صراخها.

عين عمياء

النافذة المضيفة
المرتعة في الريح كجناح الحمامة
كانت تنفسي في الليل
وتأمل موجوداتي:
فنتجان القهوة،
السيجارة،
أصابعي وهي تنبش البياض *

وراء الزجاج
كان يحشد الورد والنيذ
ويتقل الضحك على أطراف الأصابع
فرت ضحكة
فاشتمل الحطب الكوني
بآلاف التأوهات.

النافذة المضيفة
انطفأت
ولكنها ظلت هناك تنفسي
في الليل
مثل عين عمياء.

عنب مسوم

الورقة أرض
والكتابة مطر
الحصان سهم
والسهل جسد
الهواء لسان طويل
والبيوت حلوى
كل شيء يدخل الآخر

عين الحيوان

غيمة بيضاء بين الكتفين
عشر أفاع صغيرة
برؤوس حمراء على الطاولة
والحرير المتمرد الآخرس
يعض صدرها *

لا لم تكن هناك غيمة
ولا أفاع
وكانت هناك في السري
رايضة مثل حيوان مريض
تأملني بعينين زائغتين
وتعوي عواء مرا *

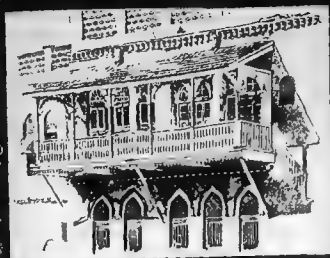
من أين لك هذا العنق الشفاف
يا فتاة؟
وهاتان الشفتان المزومتان
كجناحي الطائر؟؟
من أين لك هذه العين الكبيرة
السائلة؟
وهذا الخد البابس الأصفر
بعشرات التجاعيد!! *

حركت يدها الحليبية
فونت الأساور
وأشارت إلي أن أتقدم
فتقدمت

هب علي نعاس قديم
وكنت أرى فيها يرى الحالم
اليد الملائكية ذاتها
بمخالب الصقر.

في العتمة الكاملة
تحفز صدرها الهائل

* شاعر من فلسطين



رؤى

• مركبة اليوسعبيدي •

(١)

سحابة سوداء فائقة اللون

على ما يبدو غوم

بظلالها على

كوى

الصغير

الممتد من أرض الشروق

عابر المسافات

إلى ملتقى الأسماء

منظر حالي يفتح لأصبع

العزم من التمتع به

حرير السائلة وهي لسي

أشجار الليمون والذرايح والرمان

وأصناف كثيرة من التخليل

تناغم متناسق

الظلال

وتأما ريشة غنان

قد أبدعت في أروقة

الكان

وفقت طويلا أتأمل

★ شاعرة من سطة عمان

معنى الاتقان

سجسد في العين في القلب

قاربت عقارب الساعة على

موعد الرحلى

من بلدتنا القديمة

إلى حكايا بالمدية

بالمدينة يحتل السكر بالملح

الوجوه المديونة للملونة على عده

أشكال

فهذه المدينة

ملأوى المهاجرين

والغرياء

والنطاء الغيم

والثقيل

بنايات عالية

تناطح السحاب

صحيح المصانع

والركبات

جزء العقل وسط هذا الزخم

من الرحام

هذه المدينة ملأوى العزلة

لا يحزن لنا ولا نأمل

لا في هذا

ولا ما

هنا نضع الحجر

ويذهب الصفاء

في هذا اليوم الشد يصير عيب

ألق عني

حاولت أن أودي

من روعي

لكن دون جديوى

أفدت مفتاح تدل على المدياع

لعل أحد أغنية لأم كلثوم

لم أجد إلا أخبار الساعة التاسعة

قل وتلميز وأغصان

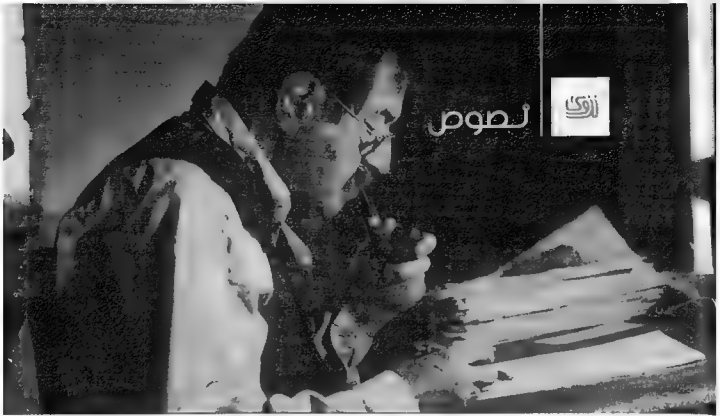
وجدت نفسي تائهة

في هذا العالم

في هذا البعد المشيرة

المشجرون بالأحقاد

منطق من صيغة طرفة عين على لسان



ترجمة
حسين الموزاني*

جونستر جراس : طبيب الصفيح

شدة الهلع، ويحاول في الوقت ذاته أن يعبر من خلال وجهه المتكشش والمتصلب عن مخاوفه كلها، فيكف عن خططه اللونية.

وبهذا المعنى، فإن سريري المعدني ذا اللون الأبيض في هذه المصحة، يعتبر معياراً للقياس، بل إنه يعني أكثر من ذلك: فهو الهدف الذي تحقق أخيراً، وهو عزائي وسلواني، ويمكن أن يصبح عقيدتي وإيماني إذا ما سمحت لي إدارة المصحة بإجراء بعض التعديلات عليه. كان أرفع مثلاً قضبان السرير المشبكة إلى الأعلى حتى لا يقترب مني أحد. ويحدث أن تقطع الزيارة الأسبوعية سكينتي المنسوجة بين قضبان الحديد البيضاء، ثم يأتي أولئك الذين كانوا يريدون انقاضي، مستمتعين بهم في، والذين رغبوا من خلالي في التعرف على أنفسهم وعلى مقدرتهم وعمق احترامهم، كم كانوا يريدون فاقدي البصيرة، ومتوترين، وبلا تربية، وهم يخدشون بقلامات أطاقرهم قضبان المشبكة بيضاء الطلاء، ويخططون بأقلامهم الجافة أو زرقاء الحبر أشكالاً وقحة على الشراشف، وكل مرة كان الحامي المكلف بالدفاع عني يقلب قبعته النايلون فوق القائمة اليسرى عند نهاية السرير بعدما يفجر الغرفة بتحيته العاجلة. ويقدر ما تستغرق زيارته من وقت — إن الحامين يتمتعون عادة بقابلية منهشة على الحديث — فإنه يسلب مني بهذا العمل القاسي مرهي وتوازني.

الثوب الواسع

اعترف: بأنني نزيل إحدى مصحات العناية والعلاج، حيث يرأفني ممرضي، وبالكاد يصرف النظر عني، إذ أن ثمة عينا سحرية في الباب، بيد أن عيني ممرضي ذات لون بني غير قادر على رؤيتي، أنا الأزرق العينين. لذلك لا يمكن أن يكون ممرضي عدوا لي. لقد كسبت وده، وكنت أقص على الرقيب المتطلع خلف الباب، حالما يطأ غرفتي، وقائع من حياتي، لكي يستطيع التعرف علي، على الرغم من العين السحرية التي كانت تموقعه، بدا أن هذا الرجل الطبيب كان يحترم ما رويته عليه ويقدره، فكان يخرج لي، عندما أكذب عليه بعض الشيء، تطويراته الجديدة، لكي يظهر نفسه عارفاً. وقد استقبلت الصحافة معرض ابتكاراته استقبالا حسنا، وأغرّت كذلك بعض المشترين كان يعقد بابتذال خيوط القنب التي يجمعها من غرف المرضى بعد انتهاء الزيارات ويفككها على هيئة أشباح متعددة الطبقات مرتبطة ببعضها، ثم ينقعها بالجيس ويتركها تجف، ليشكلها في دبابيس مثبتة بقواعد خشبية. وكثيراً ما كانت تراوده فكرة أن يبدع أعماله بالألوان، وكنت أنصحها بالعدول عن تلك الأفكار، مشيراً إلى سريري المعدني المطلي بالدهان الأبيض، وأرجوه أن يتخيل هذا السرير المتكامل ملوناً. فكان يصق رأسه بيديه الحائيتين التضميديتين من

بو مترجم من العراق يقيم في ألمانيا.

العدد الثامن عشر - أبريل 1991 - نزهة

وبعدما يضع زواري هداياهم فوق المنضدة البيضاء المكسوة بقماش من الشمع والمتنصبة أسفل اللوحة المائية لشقائق النعمان، بعد تمكنهم من استعراض محاولات الإنقاذ الجارية آنذاك، أو المزمع القيام بها، واقتناعي، أنا الذي يسعون كلهم بلا كلل إلى إنقاذه، بذلك المستوى الراقي لحبهم لآخرين، وغيرتهم عليهم، فإنهم يجدون لذة ومتعة في وجودهم ذاته.

حينئذ يدخل ممرضي لكي يهوي الغرفة ويجمع شرائط الهدايا، كان كثيرا ما يجد بعد التهوية وقتا للجلوس على حافة السرير وفيك عقد الشرائط، مشيعا جوا من السكنية في الغرفة، حتى أنني أطلقت اسم السكنية على برونو واسم برونو على السكنية.

لقد اشترى برونو مونستربرغ - أعني ممرضي، لكي أتخل عن اللب بالكلمات - خمسمائة ورقة من ورق الكتابة على حسابي الخاص. وسيقصد برونو الأعزب، والذي ليس له أطفال، القادم من ناحية «زاورلاند»، في حالة أن يبدو احتياطي الورق غير كاف، يقصد مرة ثانية دكان اللوازم المدرسية، والذي يبيع لعب الأطفال أيضا، وسيفر في مكانا خاليا من الخطوط وضرويا لذاكرتي التي أتمنى أن تكون دقيقة.

إنني لم أكن قادرا على أن أطلب من المحامي، أو من صديقي كليب تقديم هذه الخدمة. وأحضر لي برونو ذلك الشيء الذي كان سيمتنع أصدقائي عن إحضاره، والتزاما بالحب الموصى به لي، أحضر الشيء الخطير الذي ينطوي عليه الورق الخالي من الكتابة، والذي من شأنه أن يتيح لي فرصة الاستفادة منه ولنفي التواقة دوما إلى إطلاق المقاطع الكلامية.

عندما قلت لبرونو «أه يا برونو، هل بإمكانك أن تشتري لي خمسمائة صفحة من الورق البريء»، أجابني وهو يتطلع إلى سقف الغرفة، رافعا سيايقه في الاتجاه ذاته، ناشدا للفرارة: «تقصد ورقا أبيض يا سيد أوسكار» لكنني كنت مصرا على كلمة بريء، وتوسلت به أن يلفظها أيضا في دكان القرباسية. وحين عاد بحزمة الورق في المساء المتأخر أراد أن يظهره باعتباره برونو الذي تحركه الأفكار. كان قد ثبت بصره مرات عديدة في سقف الغرفة الذي كان يستلهم منه تأملاته وخواطره، ثم قال بعد فترة صمت طويلة: «إنك نصحتني باستخدام المفردة الصحيحة فطلبت ورقا بريئا، لكن وجه البائعة اصطبغ بالحمرة قبل أن تجلب لي ما طلبت». فشعرت بالأسف لأنني أطلقت صفة البراءة على الورق، خشية أن يلحق ذلك حديث مستطرد عن البائعات في محل القرباسية والقرمت الهدوء، منتظرا أن يغادر برونو الغرفة.

وفتحت بعد ذلك الحزمة ذات الخمسمائة ورقة. لم يكن كثيرا ذلك الوقت الذي صرفته في رفع الكتلة الورقية المتماسكة ووزنها، وأحصيت عشر أوراق واحتفظت بالكتلة في الخزانة الصغيرة، وعثرت على قلم حبر في القارورة إلى جانب اليوم الصور، كان القلم مليئا تماما بالحبر، لا نقص فيه لكن كيف سأبدا؟

إن المرء يستطيع أن يبدأ القصة من الوسط، ثم يسير بها متقدما أو متراجعا، بجراحة مخطفا وراءه الحيرة والارتباك. ويمكن أن يبدو المرء معاصرا فيلغني الأزمان والمسافات كلها، ليعلم، أو يدع الآخرين يعلمون أنه قد حل معضلة المكان - الزمان، وكذلك يستطيع المرء أن يدعي منذ البداية بأن من المستحيل كتابة رواية في هذه الأيام، لكن يراعه سيجود فيما بعد، ومن خلف ظهره كما يقال بتسطير عمل لا مثيل له، ويتسجيل سبق أدبي، ثم يتوج نفسه في آخر المطاف باعتباره آخر من استطاع كتابة رواية. وقد قلت في نفسي، أنا أيضا، بأن من المناسب، من ناحية ودية متواضعة التأكيد منذ البداية على أن: لا وجود اليوم لأبطال الروايات، لأن ليس هناك شخصيات فردية، ولأن الفردانية قد اختفت، ولأن الإنسان بات معزولا، بحيث أن كل إنسان أصبح منفردا بالقدر ذاته، ومحروما من العزلة الفردية، ومشكلا كتلة فردية خالية من الأسماء والأبطال، ويمكن أن تكون الأمور كلها جارية على هذا الخوال معقطة بعصاذقية ما، لكن فيما يتعلق بي وبممرضي برونو، فإنني أود التأكيد على أننا بطلان مختلفان تماما، حيث كان برونو يقف وراء عدسة الباب السدنية بينما كنت أنا اضطلع أمامها، وإذا ما فتح الباب فإننا لا نتحول بالضرورة إلى كتلة بلا بطل ولا أسهم على الرغم من الصداقة والعزلة.

سأبتديء بنفسي من مسافة بعيدة إذ لا يجوز لأحد أن يعرض حياته ويسردها دون أن يتحل بالصبر، فيذكر على الأقل نصف أجداده قبل أن يورخ لوجوده الشخصي، إنني أقدم إليكم أنتم الذين توجب عليهم أن يعيشوا حياة مضطربة خارج مصحة العناية والعلاج التي أرقد فيها الآن، أنتم أيها الأصدقاء والزوار الأسبوعيين الذين لا علم لهم بمخزون ودي، إليكم كلكم أقدم جده أوسكار من ناحية الأم.

كانت جدتي أنا بروسسكي تبرع بثيابها الكثيرة ذات أصيل من شهر أكتوبر على حافة حقل للبساطس، وفي الضمى كان يمكن رؤية الجدة وهي تنضد الأعشاب الذابلة في باقات منتظمة وفي الظهيرة تناوالت قطعة خبز ممالة بالبديس الأسود. كانت قد حرثت الحقل للمرة الأخيرة قبل أن تجلس أخيرا فوق طويات ثيابها بين سلتين مملكتين. وأمام فرديتي حذاءها المتخالفين اللتين وضعتهما بشكل عمودي كانت تتصاعد أحيانا نيران أعشاب البساطس، متأججة باختناق

وتبعث دخانها الى قشرة الأرض الخفيفة الانحدار على نحو هادي، ومرتبك ومتكلف، لقد حدث ذلك في العام التاسع والتسعين، فكانت الجدة تجلس في منتصف «كاشوباي»، بالقرب من «بيساو» بل كانت أكثر قربا الى معلم القرميد، جلست الجدة آنذاك أمام «رامكاو»، خلف ناحية «فيراك»، في اتجاه الشارع المؤدي الى «بيرنتاو» ما بين «دير شاو» و«كانتاهوس»، جلست مخلفة غابة «غولد كروغ» وراء ظهرها، وترجح بطرف عود محترق من خشب البندق حبات البطاطس الى قلب الرماد المتوهج.

وإذا ما كنت ذكرت للنو ثياب جدتي بشكل خاص، وأتضمن أنني قلت بوضوح كاف، لقد جلست بثيابها - نعم - إن الفصل يحمل عنوان «الثوب الواسع» فإنني على علم تام بما أدين به الى تلك القطعة من الملابس. لم تكن جدتي ترتدي ثوبا واحدا، بل أربعة فوق بعضها، وذلك ليس بمعنى أنها كانت ترتدي ثوبا واحدا ظاهرا وثلاثة ثياب داخلية مستترة إنما كانت ترتدي أربعة أثواب ظاهرة، أحدها يحمل الآخر تحته، ترتديها وفق نظام يتيح للأثواب المتناوب متغيرة يوما بعد آخر. فما كان بالأمس ظاهرا أصبح اليوم مختفيا في الأسفل، وأصبح الثوب الثاني ثالثا. وما كان في الأمس في المرتبة الثانية بات اليوم لصيقا بجلدها. وكان الثوب الذي وقف يوم أمس في المرتبة الثانية يسفر بصورة جلية عن شكله ونقشته، أي أنه كان يسفر في الواقع عن اندام شكله، لأن أثواب جدتي أنا برونسكي كانت تؤثر كلها لون البطاطس، فلا بد أن يكون ذلك اللون يليق بها. وما عدا الطبيعة اللونية، كانت أثواب جدتي تتميز بأسراف ملحوظ في استخدام القماش الكثير، وعندما تلامسها الريح فإنها سرعان ما تسدير وتنفث ثم تتراخي بعدما تظهر الريح نوعا من الاكتفاء وتظل ترفرف حين تسكن الريح تماما، وتتطاير أثوابها الأربعة إذا ما هبت عليها الريح من الخلف، وعندما تجلس، فإن الأثواب الأربعة تتعلق حولها.

وبالإضافة الى الأثواب الأربعة المتنفخة دائما، أو المعلقة والمطوية، أو المنصبة الفارغة والمنصبة الى جانب فراشها، فإن جدتي كانت تحتفظ بثوب خامس لا يختلف قط عن قطع الملابس الأخرى الرمادية اللون كالبطاطس. وكذلك لم يكن الثوب الخامس في الموضع الخامس دائما. بل إنه كان يخضع للتغيير، شأنه شأن أخوته - إذ أن الأثواب كلها كانت تتمتع بطبيعة رجولية - ويرتبط بالأثواب الأربعة الأخرى التي كانت الجدة ترتديها. وكان عليه أيضا أن ينقع في برميل الغسيل إذا ما حان وقته لينشر في يوم الجمعة الخامسة في حبل الغسيل أمام نافذة المطبخ، وبعد أن يجف تضعه الجدة على لوح المكواة.

وإذا ما غطست الجدة قدميها في طشت الاستحمام في يوم

كل أحد مخصص للتنظيف والخيز وغسل الملابس وكبها بعد علف البقرة وحلبها، مقضية ببعض من سرها الداخلي الى الماء المليء برغوة الصابون، قبل أن تغادر ماء الاستحمام، لتجلس على حافة السرير، فإن الأثواب الأربعة التي ارتدتها في ذلك اليوم، وكذلك الثوب الخامس المغسول تولا تكون مفرشة أمامها على الأرضية الخشبية. حينئذ تسند الجفن الأسفل لعينها اليمنى بسبابتها اليمنى، رافضة أي مشورة تسدى لها حتى لو جاءت من شقيقها فنستد لذلك فإنها كانت تتوصل الى قرار عاجل، وتقف منتصبية ثم تزيح جانبيا بأطراف قدميها الحافية.

ذلك الثوب الذي فقد الكثير من طراوته وبريق لونه الرمادي مثل رماد البطاطس. في تلك اللحظة تحتل القطعة النظيفة المكان الذي فرغ للتو.

واحترق يعيسى المسيح الذي كانت جدتي تحمل عنه تصورات ثابتة محددة، فإن الثوب النظيف سيشهد خلال زيارة الكنيسة في «رمكاو» النور من جديد عبر نصارته وطراوته المتناوبة. وفي أي موقع كان جدتي ترتدي الثوب المغسول تولا إنها بلا شك لم تكن فقط امرأة مولعة بالنظافة، بل كانت أيضا مصابة بالغرور بعض الشيء، لذلك فإنها كانت ترتدي أحدى القطع على نحو مرثي حين يكون الطقس جميلا ومشمسا.

بيد أن ذلك اليوم الذي قيعت فيه جدتي خلف موقد البطاطس كان مساء الاثنين، وقد بدا لها ثوب الأحد قريبا من يوم الاثنين، بينما بدت لها تلك القطعة التي التصقت دافئة فوق جلدها يوم الأحد معتمة وهي تساب على رديفها، وبامتة مثل يوم الاثنين نفسه، كانت الجدة تصفر على رسلها دون أن تعني لحننا معنا، ثم نكتشث يعود البندق أول حبة بطاطس ناضجة وأزاحت الرماد بعيدا الى جانب كومة الأعشاب الكامنة للهب، لكي تسمها الريح وتبردها. وبغصن مستدق الطرف شكت حبة البطاطس الباردة المنقلقة والمتيبسة الحواف، وقربتها من فمها الذي توقف عن الصفر وصار ينفخ الرماد والتراب عن القشرة عبر شفتين جافتين ومتشققتين بفعل الريح، وكانت تغمض عينيها أثناء النفخ. وحين تعتقد أنها نفخت ما فيه الكفاية فإنها كانت تفتح عينيها واحدة بعد الأخرى، ثم تقضم البطاطس بقواطعها التي تتبع النظر الى الداخل، والتي كانت سليمة تماما ما عدا الانفراج الخفيف في وسطها، وتحتفظ في فمها المفتوح بنصف حبة البطاطس الساخنة، العينية الشكل والتي كان البخار يتصاعد منها، وتطلع بنظرة دائرية عبر منخاريها للتنفخ الذين كانا يتسمعان الدخان وهواء أكتوبر، تتطلع الى الحقل حتى الأفق القريب الذي توزعت فيه أعمدة التلغراف، وحيث أطل حوالي الثلث العلوي من مدخنة معمل القرميد. كان ثمة

شيء ما يتحرك بين أعمدة التلغراف، فأغلقت جدتي قفها وزمت شفتيها الى الداخل وقلصت عينيها، ثم أخذت تلوك البطاطس. كان ثمة شيء يتحرك بين أعمدة التلغراف، شيء ما كان يقفز، وثمة ثلاثة رجال كانوا يتقافزون بين الأعمدة في اتجاه المدخنة، ومن ثم الى الامام، وفيما بعد تراجع أحدهم، وانطلق من جديد، بدا ذلك المتراجع قصيرا وبدينا وقد وصل الى معمل القرميد، بينما كان الآخران الطويلان والنجيفان قد أوشكا على الصلابة به عند المعمل لكنهما أخذنا من جديد يتقافزان بين الأعمدة وكان القصير قد خلفهما مسافة وراءه إذ أنه كان على عجلة من أمره أكثر من النجيفين الطويلين الوثابين اللذين توجب عليهما الرجوع ثانية الى المدخنة، لأن ذلك الثلاث يطوف حولها، فاقترب الآخران منه مسافة فترين، ثم انطلقا يعدوان مرة أخرى حيث اختفيا فجأة إذ لم تعد لهما رغبة في العدو، هكذا بدا الأمر، وكذلك كان الأمر مع القصير الذي سقط أثناء القفز في المدخنة خلف الأفق.

لبث الثلاثة فترة وجيزة على ذلك الموال، أو أنهم كانوا استبدلوا بثيابهم في تلك الأثناء، أو لهملهم كانوا يصنعون اللبن في قوالب القرميد ويتقافزون على ذلك العمل أجرة.

عندما أرادت جدتي استغلال فترة الاستراحة في التقاط حبة بطاطس ثانية لأخطأت هدفها، وبعد حين تسلق ذلك الذي بدا قصيرا وبدينا الأفق بثيابه ذاتها، فأصبح الأفق من ورائه وكأنه سياج من خشب وبدا كما لو أنه خلف الرجلين القافزين خلف السياج أو بين القرميد، أو في الطريق العام المؤدي الى «برنتاو»، لكنه من الرغم من ذلك كان يهث الخفي، ويريد أن يكون أكثر سرعة من أعمدة التلغراف فأخذ يقفز قفزات واسعة بطيئة عبر الحقول المصروطة والقذارة تتطاير من تعلية وهو يقفز مبتعدا عن القذارة، ويقدر ما كان يقفز بخفة وسرعة، فإنه بات يخوض في الأوجال زاحفا بداب وتجلد. وقد بدا في بعض الأحيان وكأنه غرز في الوحل، لكنه اعتدل واقفا في الهواء، حتى أنه وجد متسعا من الوقت ليحبف العرق من جبينه أثناء القفز قبل أن تتشبه قدمه القافزة في الأرض المصروطة حديثا والتي كانت أخاديدها تقود الى الطريق العام الموازي لحقل البطاطس الشاسع. لقد تمكن من الوصول الى المعمل الضيق، وحالما اختفى القصير البدين في المعمل الضيق تسلق الطويلان النجيفان اللذان يمكن أن يكونا قد قاما حينئذ بزيارة لمعمل القرميد، تسلفا الأفق، وأصبح هذان الطويلان النجيفان اللذان لم يبلغا مرحلة الضعف والهزال بعد، يجردان جزمتيهما من الوحل ويسحبانهما سحبيا، فأصبحت جدتي غير قادرة على شك البطاطس وإخراجها من الموقد لأن شيئا ما قد حدث في تلك اللحظة، شيء لم يكن يحدث كل يوم، إذ أن ثلاثة من الرجال البالغين المختلفي الحجم والبلوغ كانوا يتقافزون حول أعمدة

التلغراف، حتى كانوا يهدمون مدخنة معمل القرميد، قبل أن يخفوا وهم يثبون في المعمل الضيق، واحدا تلو الآخر، وكان القصير في المقدمة، وخلفه الطويلان النجيفان، بيد أن الثلاثة جميعهم كانوا قد بذلوا جهدا خارقا وصلابة كبيرة، وهم يجرجرون الأطيان في ثقل جزمتهما عبر الحقل الذي جنى فسنت شاراه وأعاد ترتيبه قبل يومين.

وبعد ذلك توارى الرجال الثلاثة، فتجرت الجدة على وخز حبة بطاطس أصبحت باردة الى حد ما، ونفخت عن قشرتها الرماد والتراب عن نصو عابرة، ودستها كاملة في قفوها، وفكرت، هذا إذا كانت قد فكرت أصلا في شيء محدد: أن هؤلاء الرجال هم من معمل القرميد، ثم أخذت تلوك لقمعتها بشكل دائري، الى أن قفز أحد ما من المعمل الضيق قفطلت بحوشية الى ذلك الرجل ذي الشارب الأسود والذي قطع مسافة الوشبتين التي كانت تفصله عن النار ليقف أمامها وخلفها ومن ثم الى جانب النار في أن واحد وهو يطلق الشتائم معبرا عن خوفه وقلقه ولم يكن يعرف في أي اتجاه عليه أن يعضي، إذ أنه لم يعد يستطيع العودة من حيث أتى، ولأن النجيفين الطويلين لاحا في الخلف خارجين لتسو من المعمل الضيق، فقد قذف بنفسه على الأرض، ثم جثا على ركبتيه. لقد كانت له عينان في الرأس أوشكتا على الانفلات من مجرهما، وكذلك كان العرق يسع من جبينه، وسمع لنفسه أن يزحف مقتربا من الجدة أكثر فأكثر بشاريه المرتعش الى أن وصل أمام النمل، فزحف ملتصقا مباشرة بالجدة، ورمقها بنظرة وكلة حيوان صغير ممتليء الجسد، حتى أنها قذفت بحسرة، ولم تعد قادرة على مضغ البطاطس، وتركت النمل ينقلب في الأعلى، بل إنها لم تعد تفكر في معمل القرميد ولا في شواة القرميد، أو عمال القوالب، إنما رفعت ثوبها، كلا، لقد رفعت أثوابها الأربعة دفعة واحدة الى الأعلى بمقدار مناسب، لكي يستطيع القصير البدين الذي لم يكن يشتغل في معمل القرميد التوغل في الأسفل حتى أخفى بشاريه، بحيث أن مرأه لم يعد مثل مرأى حيوان، فضلا عن أنه لم يكن من أهالي «راماكو»، أو «فيراك». لقد اختفى بهلعه وخوفه تحت الأثواب، غير مضطر الى الزحف على ركبتيه، ولم يعد قصيرا أو بدينا، إلا أنه مع ذلك احتل موقعه المناسب، ونسي اللهاث ورعشة الخوف، ووضع اليد على الركبة، كان هادئا كما لو أنه في يومه الأول، أو يومه الأخير، وثمة شيء من الريح كان يحدث بنيران الأعشاب، وكانت أعمدة التلغراف تحصى نفسها بصمت، وظلت مدخنة المعمل منتصب، فردت جدتي ثوبها الظاهر على الثوب الذي يليه بنعومة وتعقل، بحيث أنها لم تشعر بالرجل المختبيء تحت الثوب الرابع، ولم تفقه أبدا من خلال الثوب الثالث طبيعة ذلك الشيء الذي أراد أن يكون جديدا ومدهشا بالنسبة لجدها. ولأن ذلك كان مدهشا، لكتبه رقد من الأعلى

عندما نطق جدي بتلك العبارة أطلقت حسرة لكن بصوت عال لدرجة أن الرجلين المتلفعين بالقياقات الحربية أراد أن يعرفا سبب تحسرها، فهزرت رأسها للنار بما يعني أنها تحسرت بسبب خفوت صرختها، وكذلك بسبب الناس الكثيرين المنتصبين وسط الدخان، ثم قضمت نصف حبة بطاطس بقواطعها المنفرجة انفرجاء واسعاً، وانهمكت تماماً في المضغ، وغضت عينيها طرف الشمال.

لم يجد المتلفعان بقياقة الجندرية في نظرة جدي الساهمة ما يمكن الاستفادة منه، ولم يعرفا فيما إذا كان عليها البحث عن «بيساو» خلف أعمدة التلغراف، فطعنا بحريتيهما كوما صراخ الأعشاب التي لم تلتهمها النار بعد، وإثر خسارة إلهام مفاجئة قلب الرجلان في وقت واحد سلسلي البطاطس اللتين إلى حد ما تحت مرفقي جدي، وصعقا لأنهما لم يبعرا كولياجك يتسحرج من الفتحتين أمام جزمتهما، إنما حبات البطاطس وحدها. وطافا بريية حول أكوام البطاطس كما لو أن كولياجك دخل عليها أجيرا لأجثا لوقت قصير، ثم طعنا بتصويب دقيق، لكنهما على الرغم من ذلك افتقدا صراخ الهدف الطعون. وأخذ شكهما يتجه إلى كل حرش مهمل وإلى كل جحر فار إضافة إلى التلال الصغيرة التي كوما حيوان الغلذ، ليعودا مرة أخرى إلى جدي القابعة كالنبت وقذف بالحصارات وتجذب حديقتهما تحت رموشها لتبصر عبر بياض عينيها، حيث كانت تعد الأسماء الأولى لجميع القديسين بصوت مشبع بالعناية، وقد ارتفع قليلا بفعل النار الخافتة الاشتعال وبسبب قفتي البطاطس المقلوبتين.

أضنى صاحبيا القياقة الحربية فترة نصف ساعة كاملة، يبتعدان حيناً ويقتربان من النار ويرصدان مدخنة معمل القرميد كما لو أنهما أرادا احتلال «بيساو» لكنهما أجلا الهجوم إلى وقت آخر، وصارا يقربان أيديهما الزرقاء المحمرة من الموقد، ثم تناولا كل واحد منهما حبة بطاطس مفلوقة قذمتها جدي بعضهما دون أن تنقطع عن قذف الحصات، وفي منتصف المضغ تذكر اللقوفان بالقياقة العسكرية زيهما الحربي فوثبا في الحقل مسافة مرمي حجر بموازاة نباتات الفنسر الذاتية المحاذية للممر الضيق، فاستنفرا أرنبا من مخبئ لم يكن اسمه كولياجك، ولم يعثرا إلا على حبات البطاطس الطحينية المفطورة والتي كانت تبعث بخارا ساخنا، فعزما بدواعة ودمائة خلق، مصحوبتين بشيء من الأراחק، على أن يجعما البطاطس النيئة من جديد في الفتحتين اللتين اضطررا إلى تلبيها في بادئ الأمر حسبما اقتضى الواجب.

وفي الأخير بعدما عصر المساء سماء أكتوبر وجعلها تدرى مطرا ناعما مثالا، وغربا كان لونه لون الحبر، شن الرجلان بخمول وتكاسل هجوما مباغتاً على صخرة بعيدة

بقر، وثانيا وثالثا أيضا لأن الجدة لم تفقه بعدما حدث، فقد نبشت حبتَي بطاطس أو ثلاثا من الرماد ثم تناولت أربع حبات بطاطس نيئة من السلة المتصبة تحت مرفقها اليمنى وبستها واحدة بعد الأخرى في الأعشاب المتوجهة، وغطتها بطبقة من الرماد، وصارت تقلبه حتى تصاعد منه الدخان - إذن ما الذي كان عليها أن تفعله سوى ذلك؟ وحسنا هدأت حركة الثواب جديتي، واستقام الدخان السائل المنبعث من ثيران البطاطس والذي فقد اتجاهه بفعل خفقات الركبتين والنش وبتغيير المكان وصار يحذف من جديد بلونه الأصفر فسجما اشتبهت الريح، متجها عبر الحقول صوب الجنوب الغربي، ظهر الطويلان النحيفان اللذان كانا يطاردان القصير البدين الذي هجع الآن تحت الأثواب. لقد تكشف الأمر عن أن الطويلين النحيفين كانا من حيث الصنعة ينتسبون إلى أولئك الذين يرتدون قياقات الجندرية الميدانية. فتجاوزا جدي هرولة، وقد قفز أحدهما فوق النار، إلا أنهما انحرفا فجأة وفي انحرافهما تجل عقلهما، فتوقفا وأخذا يلتفتان ويسبكان بجزمتهما، شاخصين وسط الدخان بالقياقة والجزمة العسكرية، ثم سحبا قيافتهما الحربية وهما يسعلان، فسجما الدخان معهما من كتلة الدخان نفسها وازدادت حدة سعالهما عندما خاطبا جديتي، لكي يعرفا فيما إذا كانت قد رأت كولياجك، إذ أنها لا بد أن تكون لحتة طالما جلست هناك عند الممر الضيق، لأن كولياجك نفسه «لقد لتو من بعد الضيق».

إلا أن جديتي لم تكن قد رأت كولياجك، لأنها لم تعرف أحدا بهذا الاسم، وأرادت أن تعرف فيما إذا كان كولياجك من معمل القرميد، لأنها لم تعرف إلا أولئك الذين يشتغلون في المعمل، غير أن صاحبيا القياقتين الحربيتين وصفا لها كولياجك باعتباره شخصا قصير القامة بدينا، لا علاقة له بالمعمل فتذكرت جديتي أنها رأت رجلا تنطق عليه تلك الأوصاف كان قد مر على عجل، ثم أشارت بغصن رفيع، شكت فيه حبة بطاطس كانت تبعث بخارا، إلى ناحية «بيساو» بما تتطابق مع الهدف، وحسبما تقضي البطاطس فلا بد أن يكون الاتجاه يقع بين العمودين السادس والسابع من أعمدة التلغراف، إذا ما عدنا المراء من ناحية مدخنة المعمل، نزولا إلى ناحية اليمنى، وفيما إذا كان ذلك العداء يدعي كولياجك فذلك أمر لا نعرفه الجدة، فاعتذرت لهما عن جهلها وانشغالها بالنار أمام نعلها. لقد كان لديها ما يكفي من المشاغل، إذ أن النار لم تنتשב في الموقد إلا على نحو خافت، متوسط القوة، لذلك فإنها لم تشغل نفسها بالآخرين الذين يعرفون من هناك، أو يقفون وسط الدخان، وأنهما لم تهتم قط بالناس الذين لا تعرفهم، بل تعلم بدل ذلك، بأنها مكثفية بأولئك الناس المتواجدين في «بيساو» و«رامكاو» و«فيراك» ومعمل القرميد.

معمقة، إلا أنهما تخليا عنها حين لاحظها بأنهما كانت هامدة أصلا، أجهز عليهما بما يكفي وبعدما راوحا قليلا بأقدامهما وشربا يفتشان أيديهما، متركبين بالنار بالمدينة المطورة والمستقيضة الدخان سحلا في معمعة اللهب الخضراء حتى دمعت أعينهما بالدخان الأزرق قيل أن يجررا أقدامهما منسحبين في اتجاه بيبساو، انسحابا دامعا ساعلا، إن رجال الجندرمة الميدانيين لا يعرفون في الواقع سوى امكانييتين اثنتين لا ثالث لهما.

لقد لبق دخان النار المحترقة جدتي برداء خامس فضفاض حتى أنها وجدت نفسها يذرفاتها الحارة وأديتها بأسماء الأولياء الصالحين، تحت الثوب نفسه، حالها حال كولياجك.

وعندما استحال المجددان إلى نقطتين متباعدتين تتأرجحان ببطء في السماء بين أعمدة التلغراف، نهضت جدتي بصعوبة كما لو أنها ضربت جذورها في الأرض، وأرادت الآن أن تقطع النمو النباتي الذي بدأته، ساحية معها أنسجة الأرض وترتيبها.

شعر كولياجك بالبرد بعدما أصبح مكشوقا دفعة واحدة وبلا قلقوسة تحت المطر، وهكذا كان قصيرا وبدينا. وعلى عجل أطبق أنزار سرواله التي جعله فتحها تحت الثوب الأخير خائفا مذعورا، وكان يشعر في الوقت ذاته برغبة عارمة في العثور على ساوي، لقد عاجل إلى إطباق أنزاره خشية أن يتعرض عروصه إلى البرد المبالغ، إذ أن الطقس كان مشبعا بمخاطر الرشخ الخفيفي.

عثر جدتي على أربع حبات من البطاطس تحت الرماد، فأعطت ثلاثا منها إلى كولياجك واحتفظت بواحدة لنفسها وقيل أن تتناولها سائلة فيما إذا كان من المشتغلين في معمل القرميد، على الرغم من أنها لا بد وأن أدركت بأن كولياجك قد قدم من مكان آخر لا علاقة له بالقرميد، لذلك فاتها لم تصف إلى اجابته شيئا، إنما حملته القفة الخفيفة وانحنت لتحمل القفة الثقيلة، ومع ذلك مازالت تحتفظ بيد طليقة لحمل المجرفة التي كانت تنكش بها الأعشاب وكذلك الفاس وصارت تتمايل بالقفة والبطاطس والمجرفة والفاس وأثوابها الأربعة، ثم يعمت شطر وجهها صوب «بيساو-آباو».

لم يكن ذلك هو الاتجاه الصحيح إلى «بيساو» بل أنهما خلفا معمل القرميد إلى الشمال، وسارا نحو الغابة السوداء التي تقع فيها «غولكروغ» التي وقعت خلفها «برتاو». وإلى ذلك المكان تعقب يوسف كولياجك القصير البدين جدتي ولم يعد قادرا على التحلي عن أثوابها.

في الناقلة الخشبية

ليس من السهل أبدا أن أعيد تصوير سحب الدخان التي

كانت تبعث من ثيران أعشاب البطاطس والخطوط المتوازية لمطر أكتوبر وأنا مضطجع هنا في السرير الحديد المشغوف بالصابون، في سرير مصححة الغناية والعلاج وتخت رحمة العين السحرية الموجهة والسلمة بعين بروثو. ولو لم يكن معي الطبل الذي كان يتذكر جميع التفاصيل الثنائية والضرورية لتدوين الحدث الرئيسي على السورق، إذا ما استخدمت الطبل بتآن وإتقان. ولو لم تسمح لي إدارة المصحة باستئناط طبل ثلث أو أربع ساعات يوميا، لأصبحت إنسانا بائسا مسكينا، ليس له أجداد يمكن البرهنة على وجودهم.

على أية حال إن طبلي قال في مساء ذلك اليوم من أيام أكتوبر من العام التاسع والتسعين، وبينما كان «أوهيم كروغر» يمشط بالفرشاة حاجبيه الكثيفتين الماوشين لبريطانيا في جنوب إفريقيا، غررت بذرة أمي، أغنس، في رحم جدتي من قبل القصير البدين يوسف كولياجك وقد حدث ذلك ما بين «ديرشاو» و«كارتهواوز» بالقرب من معمل «بيساو» القرميد، تحت أربعة أثواب مماثلة اللون، وفي ظل الدخان والمخاوف والحشرات وأسطرة مجندي الجندرمة المحلية المغفلة والساذجة ونظراتهم المنطفئة التي كدرها الدخان.

لقد قامت أنا برونسكي، جدتي في سواد تلك الليلة العتيدة بتغيير اسمها إلى أنا كولياجك بمعمونة تقييس كان كريما في توزيع أقراص القربان المقدس، ثم تبعت يوسف، ليس إلى مصر، إنما إلى العاصمة الإقليمية على نهر «مولتاو» حيث كان يوسف يعمل في النقل النهري ويعتمد في غضون ذلك بالهدوء من متاعب الجندرمة.

ولكي أرفع من حدة التشويق والأثارة قليلا، فإنني سأجسم الآن عن ذكر اسم تلك المدينة الواقعة على مصب «مولتاو»، مع العلم أنها جديرة بالذكر في هذه المناسبة باعتبارها محل ولادة أمي.

في نهاية يوليو من العام صفر وصفر — تقرر أنذاك مضاعفة ترسانة الأسطول الحربي القيصري — أصبحت أمي نور الدنيا في برج الأسد، حيث القفة بالنفس والتخليق في عالم الخيال والجود والغرور والفطرس. كان البرج الأول المسمى أيضا برج الحياة يدور دورة فلكية تركت أثرها على برج الحوت. إن تعارض الشمس مع كوكب نبتون، أي البرج السابع، أو بيت الزوجية، من شأنه أن يجلب الاضطراب، كما أن تعارض كوكب الزهرة مع زحل المعروف بجلبه لأمراض الكبد والطحال والسمي بالكوكب المر والذي يهيم عادة على الجدي ويحتفي بأعماله التدميرية في برج الأسد، حيث يقدم إلى كوكب نبتون ثعابين الماء ويتقاضى بدلا منها حيوان الخلد، والذي يجب الكرز والبصل والشمندر والذي يقذف حمما ويقصد النبتة، هذا الكوكب الذي يسكن مع الزهرة في البرج الثامن المعبد، نعم إن ذلك التعارض من شأنه أن يجر

المرء على التفكير في الحوادث، بينما كان غرس الجنين في حقل البطاطس ينيء بسعادة مهددة وجسورة معا تحت حماية عطراد في برج الأهل والأقرباء.

علي أن أخيف هنا اجتجاج أمي التي كانت تنقي بأنها غرست في رحم أمها فوق حقل البطاطس، لقد حاول أبوها في حقيقة الحال — اعترفت الأم إلى هذا الحد — لكن حالته آنذاك وكذلك الوضع الذي اتخذته أنا برونسكي لم يتم اختيارهما بشكل موفق بما يهدد لكولياك المقدمات الضرورية للانجاب «لا بد أن يكون ذلك قد حدث أثناء عملية الهرهب، أو في عربة ألخال فنسنست، أو ربما في جزيرة (ترول) حيث مستودع الأخشاب، حيث عثرنا على حجرة وملاذ لدى الملاحين. «كانت أمي تدرج لحيثيات وجودها بكلمات كهذه، بينما كانت جدتي التي يفترض أنها على علم بالموضوع تهز رأسها بأناسة قبل أن تبلغ العالم المحيط بها: «نعم يا بني، فوق العربة حصل ذلك، أو في (ترول) لكن ليس في الحقل» الربيع كانت قوية، ثم طمرت الدنيا بجنون مثلما يقولون».

كان شقيق جدتي يدعي فنسنست، وبعد الوفاة المبكرة لزوجته فتح فنسنست هذا إلى ناحية «جنستوخاو» حيث تسلم البلاغ من ساتكا جستوخوفسكا، بأنه سيذهب فيها ظهور ملكة بولندا المقلية. ومنذ ذلك الوقت، فإنه صار ينقب في الكتب العجيبة التي كان يرى في كل عبارة فيها تأكيداً على حق المطالبة بعرش ملكة البولنديين من قبل منجبة الألهة، وتخل عن قوله الصغيرة لشقيقه، كان ابنه يمان الضعيف البنية، والذي كان يميل إلى البكاء دوماً، يربي البط ويجمع الصور الملونة وكذلك الطوايع في زمن مبكر ينذر بالشؤم ويضمر قدراً سيئاً للغاية.

إلى ذلك المنزل الريفي المنذور للملكة بولندا السماوية جلدتي جدتي البطاطس وكولياك، فعلم الحال فنسنست حقيقة الأمر وهرع فوراً إلى «أماكاه» وصار يطبل في أذن القسيس لكي يتزود بأقراص القربان الرباني ويعالج إلى عقد قران أنا على يوسف، وحبالاً وزع جناب القسيس المقل بالتمعاس بركاته المخطوطة بفعل التناوب وأدار ظهره القدس الذي زود «بهبرة» مخفية من شمع الخنزير، ربط فنسنست الحصان أمام العربة وألقى بالعريسين في جوف العربة، ومهد أرضيتهما بالتبن والجوالات الفارغة، ثم أردف يمان المنتخب بصوت خافت إلى جانبه على مقعد القيادة، وأصدر أمراً للحصان بأن يخب باستقامة تامة ليشق عنان الليل: لقد كان للعريسان على عجلة من أمرهما. وعبر الليل المتعب المنهك والذي كان يزداد عمقاً وظلاماً وصلت العربة إلى مرقا العاصمة الإقلية، فاستضاف أصحاب كولياك الذين كانوا يشتغلون صلاحيين، مثل شغلته الزوجين الهاريين. وفي الحال انصرف فنسنست متوجهاً بحصانه صوب «بيساوه» إذ

كان هناك كلب حراسة ينتظر وثمانى بطات لا بد من إلعامها وثمة ماعز وبقرة وأثنى خنزير يجب أن تعلق إضافة إلى تنويم الإبن «يمان»، لأنه قد تعرض إلى حمى خفيفة.

أضفى يوسف كولياك ثلاثة أسابيع كاملة متخفياً، استطاع شعره خلالها التآلف مع التسمية الجديدة، ثم إنه حلق شاربه وزود نفسه بأوراق صحيحة لا غبار على صحتها وعثر على عمل ملاح تحت اسم يوسف قرانكا. لكن لما حمل كولياك أوراق الملاح قرانكا الذي قذف به من النافذة الخشبية أثناء معركة بالأيدي فمات غرقاً في نهر «بوغ» بالقرب من «مولدين» ولم يتم إبلاغ السلطات بموته ولما لم يقدم نفسه في ورش النجارة وأمام تجار الأخشاب بصفته فرانكا؟

لأنه كان قد اشتغل في ورشة نجارة في «شفيتس» بعد أن تخلص من عمله في الناقلات، لكنه تورط هناك في مشكلة وخلاف مع رئيس ورشة النجارة الذي صادر سياراً خشبياً كان كولياك قد دهنه بيده باللونين الأحمر والأبيض دهاناً بدعياً. وعليماً أن تمنح في هذا الموضوع بالحديد المثل المعروف حقه كاملاً، ذلك المثل القائل بأن المرء يمكن أن يفجر الصراع من السيجار، بهذه المعنى فإن رئيس ورشة النجارة انتزع لوحين أحمر وأبيض من السيجار، ثم سوى بهذين اللوحين البولنديين على ظهر كولياك الكاشوبي، حتى جعل اللوحين حطبا أحمر وأبيض، فتحول ذلك إلى دافع للمضروب لأضرام النيران الحمراء في ورشة النجارة المطلية بالجص الأبيض ذات ليلة مرصعة بالنجوم، احتفاء ببولندا المشطورة نصفين، والتي كانت تعتبر موحدة لذلك السبب.

لقد كان كولياك مضمراً نيران متعمداً، بل إنه قام بإشعال نيران عديدة، لأن ورش النجارة ومخازن الأخشاب المكشوفة في غرب بروسيا كلها كانت تعرض نفسها آنذاك لشمع النيران باعتبارها مشاعر قومية ملتصبة بلوثين. وطالما كان الأمر متعلقاً بمستقبل بولندا، فإن مريم العذراء كانت حاضرة في كل خريف باعتبارها جزءاً من العمليّة وكان ثمة شهود عيان — ربه أيعارض منهم مزال حيا إلى أي يومنا هذا — قد أبصروا أم الرب ملكة بتاج بولندا، وقد أطلت فوق سطوح ورش النجارة المنهارة التي التهمت النيران. أما الشعب الذي كان حاضراً في كل خريف، فإنه كان يريد أنشودة «بوغورجسكا» ويمكننا الاعتقاد بأن حرائق كولياك قد شهدت احتفالات كبيرة صاخبة: احتفالات كان يؤدي فيها القسم.

ومثلما كان كولياك مطلوباً ومتهماً بجثمت مختلفة، فإن الملاح يوسف قرانكا كان شخصاً محذور الألق، يتيم الوالدين، لم يؤدّ أحداً قط، ولا أحد يبحث عنه أو يعرف شخصه على الأقل. وبعدما قسم يوسف فرانكا تبغ المضغ

تدس نفسها في خزانة الملابس، وإذا كان هناك ضيوف، قُبعت تحت طاولة الطعام بعرائسها المخيطة من الخرق.

كانت الصبية أغنس تحب الاختفاء، وتجد فيه أمنا وطمأنينة، ومتعة كانت تختلف نوعيا عن المتعة التي حظي بها يوسف تحت ثياب أُنات.

لقد كان مشعل الحرائق كولياك رجلا ملسوعا ملوعا بما فيه الكفاية، أكثر بكثير من قدرته على فهم الدافع الذي جعل ابنته تميل إلى الاختباء.. لذلك أقام لها على شرفة الدار ذات الغرفة ونصف الغرفة، تلك الشرفة التي سمّنت لتصبح خنا للارانب، أقام لها قمرة خشبية، صممها حسب قياس البيت، وفي قسرة تلك أمضت أمي طفولتها تلعب بالدمى وتنمو. وفيما بعد، عندما دخلت المدرسة بدا وكأنها لم يذت الدمى وصارت تلعب بالكريات الزجاجية وبالريش الملونة. معبرة للمرة الأولى في حياتها عن ولعها بالجمال الهش.

وربما يسمح لي المرء هنا أننا المتحرق إلى سرد بداية وجودي للشخصي، أن أعرض عن ذكر تفاصيل كل فرانكا الذين سار مجرى حياتهم بهوء وانسياب حتى العام الثالث عشر. حين نشئت سفينة «كولومبس» قرب «شيخاو» آنذاك تمكنت الشرطة التي لا يمكن أن تتسي من اقتفاء أثر فرانكا المزيف.

حدث ذلك عندما توجب على كولياك مثلما كان يفعل في أواخر كل صيف، وكذلك في العام الثالث عشر، توجب عليه أن يفقد ناقة ضفمة من كييف عبر «بريت» مخترقا القنال، مروراً بنهر «دوغ» حتى «مودلين» ومن هناك كان عليه أن يواصل الانحدار عبر «فايكسل». كان عدد الملاحين اثني عشر رجلاً، تصحبهم سفينة الجر «راداونا» التي وضعت آنذاك في خدمة معمل التجارة الذي كانوا يعملون فيه فقدموا بحرين من غرب «نوفيغهر» صوب نراع «فايكسل» المظمور حتى «اينلاغ»، ثم تابعوها تجديفهم في نهر فايكسل ملووعاً نحو «كينمارك» ومن ثم «لتسكاو»، و«جتكاو» و«بيرشاو» إلى أن اجتازوا «بيكل» فتوقفوا في المساء عند «تورن». هناك صعد رئيس التجارين الجديد على ظهر الناقلة، وكان مسؤولاً أيضاً عن مراقبة عملية شراء الأخشاب من كييف. لحه كولياك للمرة الأولى أثناء الإفطار على جناح الناقلة. جلسا آنذاك قبالة بعضها يلوكان طعاماً ويحتسيان قهوة الشعير وعلى الفور عرفة كولياك.

لقد دعا ذلك الرجل الضخم، الذي شاب مقدم رأسه الصلع، الملاحين على فودكا، وملاً لهم فناجين القهوة. وفي منتصف الطرب والمضغ، وبينما كان رئيس التجارين يسقي الملاحين في طرف جناح الناقلة قدم نفسه قائلاً: يجب أن تعلموا بأنني رئيس التجارين الجديد، اسمي دوكهوف،

على بضع وجبات يومية، ابتلع نهر «دوغ» فخلق فرانكا ثلاث وجبات من التبغ موزعة على ثلاثة أيام، إضافة إلى أوراقه الشخصية. ولأن الغريق فرانكا لم يستطع الإعلان بنفسه بين غرقه، ولأنه لم يكن هناك من كلف نفسه بطرح أسئلةٍ محرجة تتعلق بمصيره، فقد سطا كولياك الذي كان جسمه شديد الشبه بجسم الغريق وكذلك كان له شكل جمجمته المستديرة، سطا في البدء على فرانكا، ثم توغل زاحفاً في جده التنظيف الثابت رسمياً ثوبتا ورقياً، ومن بعد ألقع كولياك عن تدخين الظيرون وصار يلك التبغ بل أنه انتزع من فرانكا أشياء الأكثر خصوصية، أي تعذره في الكلام، وأخذ يتصرف في الأوامر اللاحقة بصفتة ملاحاً حريصاً على عمله ومهذباً، ومتلعثاً إلى حد ما بالكلام ويفترق غابات «نيمين» و«بورب» و«دوغ» و«فايكسل» منحدرًا في اتجاه السهوب. ومن الواجب أن يشار أيضاً إلى أنه تدرج إلى رتبة عريف في كتبية الخيالة تحت إمرة ماكنزن، والتي كانت مكلفة بحماية ولي العهد، إذ أن فرانكا لم يكن قد دخل الجندي، إلا أن كولياك الذي كان يكبر الغريق بأربعة أعوام، ترك وراءه أثراً وسعة معينين لدى أفراد كتبية المدفعية في ناحية «تورن».

كان القسم الأخطر من الغزاة والنهابين والقلة ومشعل الحرائق يتحين الفرصة في ذلك الزمن، زمن السلب والنهب والقتل والحرائق، لممارسة مهنة مستقيمة رفيعة. وكانت الفرصة تعرض نفسها آنذاك صدفة، أو تقدم نفسها للمعنيين: فأصبح كولياك الذي انتحل شخصية فرانكا زوجاً طيباً وقد برأ من ذنوبه الحقاء، لدرجة أن مرأى عود الثقاب المشتعل أصبح كفيلاً بإلقاء الربح في نفسه. ولم تكن حتى غلب الكبريت الموضوعة أمامه على طاولة المطبخ حرة بزهو وخيلاء تجو من قبضته أبداً، هذا الرجل الذي لو لم تكن عيدان الثقاب موجودة في زمانه لاخترعها، فصار يقذف بتلك الحريات الموسوسة من نافذة المطبخ. وكانت جدتي تجد صعوبة أحياناً في تحضير طعام الغداء في الوقت المناسب. وكثيراً ما كانت العائنة تفرّص في الظلام، لأن السراج النظمي قد انطفأت فتيلته. ومع ذلك فإن فرانكا لم يكن رجلاً مستبدًا وطلاغية، بل كان يرافق زوجته أنا فرانكا في أيام الأحاد إلى الكنيسة في «نيدرشتات»، ويسمح لها بارتداء ثيابها الأربعة مجتمعة، مثلما كانت تفعل في حفل البطاطس، بصفتة متزوجاً منها زوجاً شرعياً ورسمياً، وعندما كانت الانهار تتجمد في الشتاء بحيث تمر على الملاحين ظروف صعبة، كان كولياك يمضي الوقت بكل هدوء وحسن أخلاق في ناحية «تورل» حيث يقطن الملاحون وعمال الشحن والتفريغ وبناء السفن. كان يجلس هناك ويراقب ابنته التي بدت وكأنها حملت سمات الأب وصفاته، إذ أنها إلى لم تترق تحت السرير، فإنها كانت

وأحب الالتزام والانضباط.

وبناء على رغبته ذكر الملاحون أسماءهم واحدا تلو الآخر، وهم يفرغون فتاجين الفودكا في أفواههم فهاهتزت حناجرهم ، كان كولياك أول من احتسى الكاس، تقدم نفسه : «فرانكا» ، ثم ثبت بصره في دوكرهوف الذي من رأسه مثلما كان يهزم من قبل ، وكرر المفردة الصغيرة «فرانكا» مثلما كرر من قبلها أسماء الملاحين . ومع ذلك فقد تراءى لكولياك بأن دوكرهوف قد شدد على اسم الملاح الغريق ليس بحدته ، لكن يتأمل واضح.

أخذت «راداونا» تمخر عباب الغرين قاذفة باكوم الطمي والرمل متفاديه بمعونة التوتيتين المتناوبين السيل العام الذي لم يعرف سوى اتجاه واحد، وعلى اليمين والشمال كانت تقع الأراضي نفسها المنبسطة تارة والمتوجة بالتلال تارة أخرى وقد حصدت غلالها. وثمة أسوار من الشجيرات ودروب ضيقة وخسوف انتشرت فيه نباتات الغنسة، خسوف خال من التعرج يقس بين البيوت الفلاحية المنفردة والمتباعدة وقد أعد لهجوم سلاح الفرسان، ولفرقة الرماحين المتموضعة شمالا في حقل رملي وللخيالة الذين كانوا يتطاردون غائرين عبر الأسوار الشجرية، ولأحلام ضباط الفروسية الغنيان والمعركة التي وقعت والتي تستمع من جديد دائما وللوحدة الزيتية : حيث السطوح المستوية استواء تريا ، والفرسان المسلحين سلاحا خفيفا على الخيول المتهيجة والخيالة السباغين الذين استعملتهم خيولهم، والقائد بمعطفه المحل بالنايشين والذي اصطبغ بالدماء، وحيث الدرع لا ينقصه إلا زر واحد، ذاك الذي قطعه النيبيل مازوفين، والخيول البيضاء التي لم يشهد لها الميرك مثيلا، تلك الخيول المستشارة المسترمة المشرشية الأعة، بأورنتها وشرايينها المرسومة بعناية فائقة، ويمناخيرها القانية الاحمرار والتي انبعثت منها سحب مطعونة بالرشاح والحراوب ورفرت فوقها البليارق، وثمة خيول مطاطة الرؤوس وسيوف رفيعة شطرت السماء والشفق نصفين، وهناك في الخلف - إذ أن لكل لوحة خلفية ما - ثمة قرية ملتصقة تماما بالأفق وانبعث منها الدخان قرية كانت مستسلمة وسط السيقان الخلفية للأحصنة السود، واكواخ منحنية ذلية علاها الطحلب ومسقة بالقش، وفي الاكواخ نفسها ثمة مصفحات جميلة، كانت محافظة على رشاقتها ، حاملة بالقد، وراغبة أيضا في الخروج من اللوحة الى السهل الواقع خلف سدود نهر فايكسل كالهمر النحيفة التي انصبت بين كتائب الفرسان الثقيلة السلاح. وبالقرب من «فلو كلاغ»، نقر دوكرهوف على ظهر كولياك : «قل لي، يا فرانكا، ألم تكن قد اشتفتك قبل كذا وكذا من السنوات في ملحنة (شقيتس) ؟ الملحنة التي التهمت النيران؟

فهز كولياك رأسه نائفا بصعوبة وتثاقل كما لو أنه

اصطدم بمقاومة ما، واستطاع أن يمنع عينيه تعبيراً حزينا متعبا، لدرجة أن دوكرهوف احتفظ بأسئلته الأخرى لنفسه بعد مواجهته لتلك النظرة.

عندما يصق كولياك ثلاث مرات وهو متكئ على سياج الناقلة في «مولدين» حيث يصب نهر «بوغ» في «فايكسل» أي في الاتجاه الذي انصرفت فيه سفينة الجر «راداونا» كان دوكرهوف يقف الى جانبه ممسكا بسيجار وطلب منه نارا، فاخترقت هذه الكلمة ومعها لفظة «عود النشاب» جلد كولياك على الفور، فقال دوكرهوف: «يا رجل ! إنك لست بحاجة للشعور بالخلج عندما أطلب منك النار، لأنك لست فتاة ، وإلا؟ أثناء ذلك كانوا قد خلفوا «مولدين» وراءهم وهناك سرت في وجه كولياك حمرة عجيبة لا علاقة لها بحمرة الخجل إنما كانت بمثابة انعكاس متأخر لحريق أنشبه في إحدى ورش التجارة.

ولم يحدث ما بين «مولدين» وكيفيما حينما طلعوا نهر «بوغ» عبر القنال التي كانت تربط بوغ بنهر «برييت»، عندما عثرت «راداونا» على نهر الدنوبر ، قادمة من «برييت»، لم يحدث ما يمكن اعتباره حوارا سهلا بين كولياك - فرانكا ودوكرهوف. ومن الطبيعي أن يحدث شيء ما على ظهر سفينة الجر، أو بين الملاحين أنفسهم، أو بين السواقدين والملاحين ، أو بين قائد الدفة والسواقدين والريبان ، أو بين الريبان والتوتية المتناوبين ، مثلما يحدث عادة بين الرجال ، أو ربما حدث في الحقيقة شيء ما بينهم إذ يمكنني أن أخيل مشاجرة قد تحدث بين الملاحين الكوشبيين وقائد الدفة المولود في «شيتين» أو أخيل إمارة من إمارات التمرد: كالتجمع مثلا على سطح الناقلة، أو إجراء القرعة ، أو رفع الشعارات لكن دعونا نترك هذه التكهانات ، إذ لم يحدث أي نزاع ذي طابع سياسي ، أو طعان بالسكاكين بين البولنديين والألمان ولا ضجة يستلزمها الجو الذي يسود عادة إثر تمرد مكشوف ناشئ عن غم الظروف الاجتماعية.

لقد وصلت «راداونا» طريقها، ملتهمة الفحم بدواعة وكادت تغرز ذات مرة في طين القاع ، حدث ذلك حسبما اعتقد بعد ناحية «بلوك» بقليل ، إلا أن سفينة الجر حررت نفسها بقواها الذاتية. لم تجر سوى ملاسنة حادة وقصيرة بين الريبان باربوش القادم من «توفيقهرفاس» وأحد التوتيتين الأكرانيين ، وكان ذلك كل ما حدث - ولم يدون أي حدث آخر في محضر الناقلة.

وإذا ما عثر لي أن أدون أفكارا في سجل السفينة أو أحرر صحيفة خاصة بالحياة الداخلية الدوكرهوفية المتطفلة برئاسة ورشة التجارة فيمكن أن استعرض المقامرات والمتوعات والشبهات وتأكيدا والشكوك التي سرعان ما

كانت تتبدد. كان كولياجك ودوكروهوف خائفين كلاهما، متوجسين بل إن دوكروهوف كان أكثر خوفاً من كولياجك لانهما قد دخلا آنذاك الأراضي الروسية، فكان يمكن أن يسقط دوكروهوف من سطح السفينة متلماً سقط فرانكا المسكين من قبله. -والآن فإننا قد وصلنا إلى كييف- حيث أسواق الأخشاب الضخمة العملاقة والتي لا يمكن أن يحيط بها البصر، وحيث يمكن أن يفقد المرء الملاك المخصص لحمايته في فردوس ذلك الضخامة والضللال الخشبيين، أو أن يقع ضحية لوج طويل أثار فجأة، أو أن تنقذ حياته بعد إصابته بلوح، فيقذف من قبل كولياجك الذي انتشل رئيس النجارين في البعد من غرين نهر «بيريت» أو نهر «بورغ» حيث جذب دوكروهوف في اللحظة الأخيرة في تلك العرصة عرصة الأخشاب الواسعة الخالية من ملائكة الحماية، وأنقذه من الانهيار الجارف لتجار الأخشاب المتساقطة فكم سيبدو جميلاً لو أنني أستطيع التحدث الآن عن دوكروهوف نصف الفريق، أو نصف المهروس بفعل الألواح الخشبية، والمتنفس بصعوبة والذي حام حول عينيه طيف الموت، فهمس في أذن فرانكا المزعوم «أشركك شركاً جزيلاً يا كولياجك»، ثم يضيف بعد فترة توقف ضرورية، «لقد تعادلتنا الآن، واحدة سواحدة فهيا أعبى إلى الضفة الأخرى» ولعلهما سينظران إلى بعضهما بصداقة فيها مرارة، ثم يتسلمان بارتباك وحيرة حتى يكاد الدمع يترقق من مكأفيهما الرجولية وهما يشدان في أيديهما مودعين بعضهما بتردد لا يخلو من الجفاء.

إننا نعرف تلك المشاهد من خلال الأفلام المصورة براءة تخبط اللباب حين يخطر في ذهن المخرج أن يجعل من شقيقين يناصب أحدهما الآخر العداء شريكين في مصير واحد بعد آلاف المغامرات المستمرة الناجحة ببسر وصعوبة، وذلك عبر قدرات تمثيلية بارعة.

بيد أن كولياجك لم يجد آنذاك فرصة مناسبة يدع فيها دوكروهوف يموت غرقاً، أو ينقذه من مقبلة الألواح الطويلة المتساقطة القاتلة وبكل يقظة وحذر والتزاماً بمصلحة شركته رتب دوكروهوف عملية شراء الأخشاب في كييف، وأشرف على تجهيز ناقلات خشب جديدة وزرع كالعادة على الملاحين نفوداً روسية صحيحة، وبسخاء تام، بقية تسهيل العودة والعودة، واستقل قطاراً أوصله إلى شركته التي نصبت معدات النشارة التابعة لها في مرفا الخشب بين مصنعي السفن في «كلافيتير» و«شيشاوا»، ماراً بطريقه بمدنيي وارشو و«مودلين» و«ايلاو» الألمانية ثم «مارينبورغ» و«درشاو».

وقبل أن أترك الملاحين يهبطون الأنهار والقنال، ليصلوا أخيراً إلى فايسكسل، بعد أسابيع من الجهد الشاق، علي أن أمن التفكير جيداً فيما إذا كان دوكروهوف قد خمن في فرانكا شخصية كولياجك مشعل الحرائق. وأود أن أقول: طالما

جلس رئيس النجارين مع فرانكا الطبع السليم الطوية والمحبوب عموماً على الرغم من محدودية فكره، طالما جالسه على متن ناقلة فإنه تمنى بلا شك ألا يتخذ رقيقاً لرحلته لا يتورع عن ارتكاب أبشع الجرائم، على شاكلة كولياجك، وإنه قد تخلى عن تلك الأمانة في المقعد الجلدي لمقصورة القطار. وعندما وصل إلى هدفه وتوقفت عجلاته في محطة «دانينسغ» - ها أنسي قد لفظتها الآن - كان دوكروهوف قد اتخذ قراره الدوكروهوف، فأودع حقايبه في عربة لتنقلها إلى داره، وقصد مديرية الشرطة القريبة من «فيبنفال» بهمة وعزيمة، لأنه تحرر من الحقايب، وصعد الدرجات المؤدية إلى البوابة الرئيسية قفزاً، وبعد برهة قصيرة من التفتيش المتعثر عثر على غرفة كانت معدة ومنظمة بشكل يوحي بالمنطق والموضوعية، أتاح لدوكروهوف تقديم تقريره المكتضب الذي لم يتناول سوى الوقائع لم يحدث ذلك بمعنى أن رئيس النجارين تقدم بدعوى، إنما ناشد بكل موضوعية أن تقص قضية كولياجك - فرانكا، فودعت الشرطة بتفويض تلك الرغبة.

وبينما كان الخشب ينزلق منحدراً في النهر ومع أكوام البردي والملاحون طوال أسابيع، فقد دون أثناء ذلك الكثير من الورق في مكاتب عديدة، حتى وصل الأمر إلى الملف العسكري ليوسف كولياجك ذلك المدفعي عديم الرتبة والذي خدم في كتيبة المدفعية الرقمة كذا وكذا، والتي كانت متموضعة في غرب بروسيا. كان ذلك المدفعي الخسيس قد أودع الحبس المتوسط الأحكام مرتين لمدة ثلاثة أيام، بسبب ترديده لشعارات فوضوية، بلغة نصفها كان المانيا ونصفها الآخر بولندياً، وبصوت عال وفي حالة سكر. ولم يتم العثور على تلك الأفعال الشنيعة في أوراق العريف فرانكا الذي خدم في كتيبة الحرس الخاص الثانية المعسكرة في «لانغفور» لقد نال فرانكا هذا صيتاً حسناً وحظي بانتباه ولي العهد، وحين كان ساعياً للكتيبة إبّان مناورة حربية، فأتاحت له الأمير ولي العهد بدرهم أميرى، كان يعمل في جيبه الكثير من الدراهم الشبيهة، أما الدرهم المكن فإنه لم يكن مسجلًا في ملف العريف فرانكا، إنما اعترفت جدتي بوجوده وهي تنتحب بصوت عال، عندما استجويت مع شقيقها فنسنن.

لم تستطع جدتي مقاومة عبارة مشعل الحرائق بالنهرهم الملكي وحده، بل عرضت أوراقاً تثبت عدة مرات بأن يوسف فرانكا كان قد تطوع في العام صفر وأربعة في سلك الإطفاء في منطقة «دانفسغ» - نيدرشتات»، وخلال أشهر الشتاء حين كان الملاحون يتوقفون عن العمل، كان رجل الإطفاء فرانكا يساهم في إخماد بعض الحرائق الصغيرة أو الكبيرة، وثمسة وثيقة أخرى أعلنت عن أن رجل الإطفاء فرانكا لم يساهم فقط في إطفاء الحريق الذي نشب في مصنع القطارات «ترويل» في العام صفر وتسعة، بل أنقذ حياة اثنين من متدربي الحداثة،

وقد أدلى نقيب فرقة الاطفاء (هشت) بشهادة مماثلة، وأضاف الى المحضر «أريد أن أعرف كيف يكون شكل مشعل الحرائق الذي يقوم بإخمادها في الوقت نفسه؟ ألم أراه منتصباً على سلم الاطفاء عندما أتت النيران على الكنيسة؟ (هويبوده) ؟ كان ينبعث كالعنفاء من النار والرماد وكان لا يطفئ النار وحدها إنما حريق العالم كله معها، ويروي ظمأ سيدنا المسيح، وأقول لكم حقاً: إن كل من يطلق لقب (حفنية النار الحمراء) على الرجل الذي اعتمر خوذة الاطفائيين والذي كان له حق المرور قبل الآخرين ويتمتع بحسب شركات التأمين ويحمل في جيبه دائماً حفنة من الرماد، سواء أكانت شارة أم تصرفاً ما تطلب المهنة، فإن ذلك المذيع يستحق أن يربط عنقه الى حجر الرحى...».

ربما لاحظتم أن النقيب هشت كان يعتبر بنظر متطوعي الاطفاء قسيساً واعظاً بليغ العبارة، وكان يحتل كل يوم أحد منبر كنيسة سانت باربرا في «لنغارتن» ولا يتورع عن ضرب الأمثلة بكلمات مشابهة لتلك الكلمات التصويرية على غرار رجل الاطفاء السماوي ومشعل الحرائق الجهنمي ليرسخها في أذهان رعاياه مادامت التحريات جارية بخصوص كوليياك - فرانكا.

ولأن موظفي الشرطة الجنائية لم يذهبوا الى كنيسة سانت باربرا، فضلاً عن أن مقبرة «العنفاء» ستتوغل في أسماعهم باعتبارها إمانة للسمن الملكي أكثر مما هي تبرير لأعمال فرانكا، فإن نشاط فرانكا التطوعي في فرقة الاطفاء قد أثر عليه سلبياً، وتم استدعاء شهود من ورش تجارة عديدة واستعين أيضاً بمعطيات الدوائر المختصة وتقييماتها: لقد أبصر فرانكا نورا العالم في «توخل» بينما كان كوليياك المسكين والاقرباء بعيدي القرابة - كانت الجرة كثيراً ما امتلأت بالماء، فلم يبق لها في آخر اللطاف سوى أن تنكسر، فعندما بلغت الاستجابات مداها الأقصى دخلت ناقلة الأخشاب الضخمة أراضي الرايخ، وبعدم اجتازت ناحية «تورن» جرى تفتيشها تفتيشاً عادياً لم يثر أي شبهة، ثم وضعت تحت الرقابة في المراقب وأماكن الرسو.

وانتبه جدي الى المراقبة بعد أن تخطف «درشاو» على الرغم من أنه كان يتوقع المراقبة، ولعل نوبة سهو، كانت تحتاجه بين الحين والآخر وتدفع به الى حافة اليأس منعتة من محاولة الفرار بالقرب من «تسكسكو» أو كيزنمارك»، والتي كان مقدراً لها أن تنجح في ناحية «مالوفه كاتك» وبمعونة الملاح المتعاطفين معه. وبعد «آينلاغ» - حين توغلو في البحر - «فايكسل» الطموح حيث كانت السفن تسير ببطء وترتطم ببعضها البعض، كان ثمة قارب صيد شرعي يبتذل بحاذنة الناقلة على نحو لافت، أو غير لافت للنظر، لكنه كان

غاصاً بالركاب، وبالضبط خلف «بليهنندورف» انطلق الزورقان البخاريان التابعان لشرطة المواني من الضفة الكثيفة البردي وشقاً طويلاً وعرضاً المياه المالحة الراكدة لندراج «فايكسل» والذي كان ينسحب عادة بالوصول الى المرسى الأخير. وخلف الجسر المؤدي الى «هويبوده» بدأ أصحاب «القيافات الزرقاء» يحكمسون طوق الحصار، كان «الزرق» حاضرين في كل مكان في مستودعات الأخشاب للمقابلة لمصنع السفن وفي منشأة الزوارق الصغيرة، وميناء الأخشاب المتسع على الدوام والذي بلغ ناحية «موتلاو» وجسور الرسو التابعة لورش نجارة مختلفة، حيث يأتي بعدها جسر الورشة التابع للشركة المعنية والذي كان أهالي الملاحين وعائلاتهم ينتظرون العائدين فقط في الناحية المقابلة عند «شيشاو»، حيث رفعت البيارق والأعلام، فقط هناك كان الأمر مختلفاً إذ لا بد أن تكون هناك سفينة جديدة جاهزة للتدشين، فاجتمع حشد غفير من الناس، حتى أن النوارس كانت مضطربة يجب أن يكون هناك حفل ما، فهل كان ذلك حقاً لا استقبال جدي؟

لم ينتبه الجد الى حقيقة الأمر إلا بعد أن أبصر اكوام الأخشاب ملفومة بأصحاب القيافات الزرقاء والزوارق البخارية التي كانت تمخر في المياه، منذرة بالشؤم، وتقفد الأمواج على الناقلات، حينئذ فقط أدرك أن ذلك البذخ والإسراف كانا مخصصين له وحده، في تلك اللحظة بالذات استيقظ قلب مشعل الحرائق، ذلك القلب الكولياكي العتيق، فنفض عن نفسه فرانكا الوديع متصلاً من فرانكا المتطوع في فرقة الاطفاء معلناً تخليه ملء شقيقه، وبصوت خال تماماً من التعثر، عن فرانكا المتلعثم اللسان، وأطلق ساقيه للريح، هارباً عبر الناقلات والسطوح المتارجحة، يركض حافياً فوق الأرضيات الخشبية غير المستوية قاطعاً اللوح الطويل بعد الآخر في اتجاه «شيشاو»، حيث كانت البيارق ترفرف بمرح في الريح، مخترقاً اكوام الأخشاب، إذ أن هناك دماحم للامع أيضاً، تلقى عليها أجمل الخطابات، وحيث لا يفتقد بأسم كوليياك ولا تسعم سوى العبارة التالية: ساعدك باسم (SMS كولومبس)، أمريكا حيث تبلغ القدرة على إزاحة الماء تحت السفينة أربعين ألف طن، وتبلغ القوة الحصانية ثلاثين ألفاً، إنها سفينة جلالاته التي فيها صالة للدرجة الأولى، مخصصة للتدخين، ومطبخ للدرجة الثانية في الجناح الشمالي، وصالة جيميان من الرخام ومكتبة، إنها أمريكا، سفينة جلالاته الزودة يتفق للأمواج التي يفتقها البحر، ومنزته فوق السفينة، فحيت خالدا تحت غار النصر، حيث رفرقت البيارق الملونة في الميناء الوطني، وحيث وقف الأمير وراء دفة القيادة وحيث كان جدي يركض حافياً، وقدماء تكادان لا تسمان جذوع الأخشاب المستديرة، متجها نحو

موسيقى الآلات النحاسية، قباله من شعب يتمتع بأمرام مثل هؤلاء كان الشعب كله يهتف بأسمه وهو يقفز من نافذة إلى أخرى، حيث خالدا تحت غار النصر، وتحت صفارات الانذار في مصنع السفن، وصفارات السفن الراسية في الميناء، و صفارات سفن المهربين وسفن اللذة والمتعة، وكولومبس والحريق، وثمة زورقان بخاريان جنا من قرط الفرح وهما يبحران المياه إلى جانبه من نافذة إلى أخرى، حتى قطع الطريق عليه، لقد أقسد هذان المهربان لعبة المطاردة، فكان على البد أن يتوقف على الرغم من أنه كان في فورة الركض، ووجد نفسه يقف وحيدا فوق نافذة ويتطلع إلى امريكا، فعاجله الزورقان من الناحية الامامية، فكان عليه أن يقفز ورات الناس جدي يعوم صوب ناقلة انحدرت في «موتلاو». كان عليه أن يغوص في الماء هربا من الزورقين وأن يبقى هناك في الاصمق بسبب الزورقين فتزحزحت الناقلة فوقه، ولم تبد رغبة التوقف، فكانت توك ناقلات جديدة على الدوام، وإلى الأبد: نافذة إثر نافذة.

أوقف السزورقان محركهما وأخذت أزواج الاعين الصارمة الحادة تفتش فوق سطح الماء، بيد أن كولياك ودع الأشياء والناس كلهم وداعا نهائيا، متجاهلا الآلات النحاسية و صفارات الانذار وأجراس السفن وباخرة جلالته وخطبة تعميم الأمير هاينرش ونوارس.

جلالته المخبولة، غير قادر على أن يردد: خبيث خالدا تحت غار النصر، ومتجاهلا رغبة الصابون بمناسية تدشين باخرة جلالته، متواريا تحت الناقلة عن انتظار امريكا وعن تحريات الشرطة كلها.

لم يعثر أحد أبدا على جثة جدي. وأنا المقتنع تماما بأنه قد لاقى حتفه تحت الناقلة، يجب علي أن أكلف نفسي، لكي أحافظ على الموضوعية، بإعادة سرد التصورات والروايات المدهشة المتباينة والمتعلقة بإنقاذه: قيل إنه عثر على فجوة بين أعمدة الناقلة الخشبية، كان حجمها كافيا لكي تبقى أجهزة تنفسه طافية. كانت تلك الفجوة ضيقة من الأعلى لدرجة أن الشرطة التي أمضت الليل كله تفتش الناقلات واكواخ القصب فوق الناقلات لم تتمكن من اكتشافها.

وبعد ذلك وتحت جنح الظلام - كما قيل - تسلل إلى ضفة «موتلاو» الأخرى، بجهد بالغ وبشيء من العظ، ووصل إلى مبنى منشأة سفن «شيشاو» وعثر على ملاذ في مستودع الخردة، وبعد فترة وجيزة تمكن من الوصول إلى نافذة ملطخة بالسحام والضحوم، وصلها على الأرجح بمساعدة البحارة اليونانيين الذين كانوا يعرضون اللجوء على بعض الفارين.

وإدعى آخرون بأن: كولياك الذي كان مساهرا جدا في

السباحة، ويتمتع برئة ممتازة، لم يخص تحت الناقلة، إنما قطع بقية نهر «موتلاو» الواسع غوصا، وبلغ اليابسة بعد أن حافله الخط، ودخل منشأة سفن «شيشاو» وأخطب بعمال المنشأة دون أن يثير ريبه أحد، ومن ثم اختلط بمنصور الجماهير المتحمسة وردد معها أنشودة «حيث منصور ومكلا بغار النصر» واستمع، وهو متأهب للتصفيق، إلى خطبة تعميم الأمير هاينرش على متن سفينة جلالته «كولومبس» وأتسل خلسة من الجمع بعد التدشين الناجح للسفينة، وغادر مكان الحفل بثياب كانت مبللة إلى حد ما، واستقل في اليوم التالي - وهنا تلقي رواية الانقاذ الأولى بالرواية الثانية - استقل باخرة أغريقية شهيرة وسيئة السمعة ثم اختبأ في زاوية ما.

ومن أجل إتمام الموضوع، فإنني سأذكر الخرافة التالية التي اشاعت بأن جدي انساب مع التيار على جذع شجرة طاف حتى وصل عرض البحر، حيث انتشلته صيادون من محلة «بونزاك» وسلموه إلى قارب بحري سويدي خارج المياه الإقليمية، ومن هناك جعلته الخرافة نفسها يستعيد عافيته ببطء وبصورة مدهشة على أرض السويد ليواصل رحلته إلى مالو، إلى آخره... لكن ذلك الكلام كله مجرد هراء وثرة حرية بصيادي الاسماك.

ولذلك فإنني لا أعير أي قيمة لأقوال أولئك الشهود غير الجديرين بالثقة والمتقشرين في موانئ المدن الساحلية، والذين ادعوا بأنهم رأوا جدي في «بوفالو» الولايات المتحدة، عقب الحرب العالمية الأولى بفترة قصيرة وأنه أطلق على نفسه اسم جو كوكجك، كما أنه يمتلك، حسب الادعاء اسمها مالية في مصانع الكبريت وعيدان القباب، وأنه صار أحد المقربين من شركاء التامين ضد الحرائق، وأنه أصبح ثريا فاحش للثراء، ومعزولا، يقبع وراء مكتبه في إحدى ناطحات السحاب، ويضع في أصابعه كلها خواتم مطعمة بالأحجار الكريمة اللوہاجة ويتنمر مع حراسه الشخصيين الذين يرتدون قياقات رجال الاطفاء، ويجيدون الغناء باللغة البولندية ويطلقون على أنفسهم لقب «حراس العقلاء».

الغراشة الكبيرة والمصباح

كان هناك رجل قد ترك كل شيء وراءه، وقطع البحار العظيمة، وحط ركابه في امريكا، وأصبح ثريا.

إنني الآن أريد الاكتفاء بهذا القدر من الحديث عن جدي، بغض النظر عما إذا كان لقب نفسه بقولياك باللغة البولندية أو كولياك باللسان الكاشوبي، أو جو كوكجك بالصيغة الأمريكية.

من الصعب جدا النقر على طبل من الصفيح بسيط للغاية، ويمكن الحصول عليه في أي محل للعب الأطفال في أي متجر، والطواف به فوق النافقات المنتشرة على امتداد النهر حتى الأفق ومع ذلك فقد تمكنت من قرع الطبل في موانئ الأخشاب والألواح العائمة ، متجولا حول الشواطئ، ملقيا قصب البردي، حتى وصلت ويجهد يسير إلى أجزاء السفن والمراكب التي لم يكتمل بناؤها بعد في منشأة «شيشاو»، ومن ثم مصنع «كلافيت» للسفن ، وكذلك ورش تصليح الزوارق ، ومستودع خردة الحديد في مصنع عربيات القطارات ، ومخازن جوز الهند عطنة الرائحة التابعة لمعمل الزيوت، وجميع الأركان والمخابئ المعروفة في فوق جزيرة العنابر والمستودعات.

لقد فارق جدي الحياة، ولم يعد يجاوبني، أو يظهر اهتماما بالتدشين القيصري للسفن الجديدة، ولا يفرق سفينة كان يبدا يوم تدشينها ويستمر عادة عشرة أعوام، أي غرق سفينة تدعي في هذه الحالة «كولومبس» والتي كان يطلق عليها لقب «مفخرة الأسطول» ، تلك السفينة التي أبحرت بكل بداهة صوب أمريكا، وتم اغرقها فيما بعد ، أو أنها هي التي اغرقت نفسها بنفسها، ولعلها انتقلت من جديد وأعيد بناؤها وعُمدت ثانية، أو تحولت إلى خردة حديدية . ومن المحتمل أيضا إنها طفت مرة أخرى على السطح، تلك السفينة التي كان اسمها «كولومبس» ، مقلدة جدي، وربما إنها تتجول اليوم باطنانها الأربعين ألفا، وصالة تدخينها وقاعة التمارين الرياضية الموحدة من الرمر، وحوض السباحة، وقرعات التدليك دعونا نقول تتجول في عمق ستة آلاف متر عند منخلفين ، أو في خليج «امدنتيف» كما أن من الممكن الاطلاع على هذه التفاصيل في كتاب «فاير» عن الأساطيل ، أو في تقويم الأساطيل -أعتقد أن «كولومبس» الأولى والثانية قد أغرقت نفسها بنفسها، لأن القبطان لم يعد راغبا في مواصلة الحياة، بسبب العار الذي أسفرت عنه الحرب.

لقد قرأت على برونو جزءا من حكاية الناقلة ، ثم طرحت عليه سؤالا، طالبا منه الإجابة بموضوعية ، فقال بعماس «إنه لموت رائع».

وعاجل فوراً إلى تحويل جدي الفريق إلى توليفة من الأشكال المعقودة التي كان يركبها من شرائط الهدايا. فكان علي أن أقتنع بإجابته وألا أهاجر إلى أمريكا مترصدا الميراث.

لقد زارني صديقي كليب وفيتلار. كليب جلب معه أسطوانة جاز فيها مقطوعتان لكن أوليفر، وفيتلار تناولني بتلك (قلبا) من الشيكولاتة معلقا بشريط وردي، ثم أخذ الصديقان يعيثان ويقلدان مشاهد من قضية محاكمتي، وتظهر أمامهما بالارتياح وخلق البال من الهم والغم لكي ادخل الفرع إلى قلبيهما، مثلما أفعل عادة في أيام الزيارات

معلنا عن استعدادي لتلقي أكثر النكات سخفا بتهقها. وقيل أن يلقي كليب محاضراته المحتملة حول علاقة موسيقى الجاز بالماركسية، بدأت أقص، وبخفية تامة، حكاية رجل اندس ذات مرة تحت نافذة خشبية عملاقة بشكل مهول، وقد حدث ذلك في العام الثالث عشر، أي قبل فترة قصيرة من اندلاع الحرب لكن الرجل لم يظهر على السطح ثانية وكذلك لم يتم العثور على جثته.

وردا على سؤال بسيط طرحه بضجر شديد، أدار كليب باستياء رأسه المعقود إلى رقبته كثيرة الشحم، وفك أنزاره ثم أطلقها من جديد، صار يقلد حركات السباحة وفعل كما لو أنه نفسه قد اندس تحت نافذة خشبية. أخيرا نقض يده عن سؤالي، والتي بدت التخلي عن الإجابة عن المساء المبكر. بدأ فيتلار جلسته مشابها تماما، واضعا ساقا على ساق، حذرا من أن تنكسر ثنيات السروال ، مستعرضا نمطا من السخرية الهجينة شديدة النعومة والسخرية بملاتكة السماء: «إنني موجود الآن على ظهر الناقلة. والجو أصبح رائعا جدا على سطح الناقلة، فصار البعوض يقرصني، إنه إذن لأمر جيد عندما أكون تحت الناقلة، حيث لا يقرصني البعوض، وهذا أمر مريح للغاية. وأعتقد أن الحياة ممكنة تحت الناقلة ، إذا لم يكن المرء راغبا في البقاء على سطحها لينهشه البعوض».

توقف فيتلار عن الكلام توقفا عتيدا أثبتت التجربة الطويلة فصائيته وتفحصني بنظرة، ثم رفع حاجبيه اللذين كانا مرفوعين أصلا بالفرقة ، لكي يبدو مظهره شبيها بمظهر البومة، وقال مشددا على عباراته بشكل مسرحي: «إنني اقترض أن الغريق ، أي الرجل الذي انزلق تحت الناقلة، هو شقيق جدي، إن لم يكن جدي نفسه، ولأنه كان يشعر بالمسؤولية إزاءك باعتباره شقيق جدي أو جدك بصورة أوضح، فإنه لاقي حتفه ، إذ ليس هناك شيء أشد بغضا إليك من أن يكون لك جد حي . وعليه فإنك لست قاتل شقيق جدي، بل قاتل جدي بالذات ، ولأنه أراد أن يعاقبك قليلا، مثلما يفعل كل جد حقيقي ، فإنه لم يخلف لك ما من شأنه أن يدخل الهجة إلى قلوب الأحفاد، بحيث يجعلك تقف على الجثة الغريبة المتفسخة والمترهلة لتشير إليها بفخر واعتزاز ، ثم تستخدم كلمات مثل، انظروا إلى جدي الميت لقد كان بطلا حقا فاقدم الماء عندما كانوا يطاردونه ، لقد اخفئس جدي البتة من العالم ومن الحفيد معا ، لكي يتشغل به الحفيد والأجيال القادمة زمنا طويلا» ثم ينقلب فيتلار الطبيعي إلى فيتلار الماكر المنحني قليلا إلى اليمين ، موجيا يبرزته للمصالحة ، قافزا من ثيرة مسرحية مصطنعة إلى أخرى: «إنها أمريكا، فكن قرحا يا أوسكار لقد أصبح لك هدف في الحياة، ومهمة ، وسيحكمون عليك هنا بالبراءة وسيطلقون سراحك، قال أين ستذهب إن لم تذهب إلى أمريكا حيث يستطيع المرء العثور على

كل شيء مرة أخرى، بما فيه الجد المفقود..

ومهما غرقت إجابة فيتلار بالتجريح والتهكم المرير، فإنها كانت تمنحني ثقة أكبر بكثير من ترم كليب الضبابي العائم والذي لا يفرق بين الموت والحياة، وكذلك أفضل من إجابة الممرض الذي أطلق صفة الرائع على موت جدي، لسبب واحد ليس إلا، وهو أن SMS كولوميس قد تم تشييتها بعد أمريكا فيتلار المحافظة على الأجداد، أمريكا، ذلك الهدف المكتسب سلفاً، والمثل الأعلى الذي يجب أن أضعه نصب عيني إذا ما ألتقيت بالطيل وريشة الكتابة جانيها ذات يوم ضجراً بأوروبا: «عليك أن تواصل الكتابة يا أوسكار! أفضل ذلك من أجل جدك كولياك الثري والمتعب في أن، والذي يشغل الآن في تجارة الأخشاب ويعبت بعيدان الثقب في جوف إحدى ناطحات السحاب».

حالمًا ودعني كليب وفيتلار، منصرفين أخيراً قام برونو بطرد راحة الصديقين المزعجة من الغرفة عبر عملية تهوية قعالة ومؤثرة، بعد ذلك تناولت طيلي ومطبلت، ليس لأخشاب الناقلات التي كانت تطبق على الموت إنما عرفت ذلك الإيقاع المتسارع الشديد التبدل الذي لابد أن ينصت له جميع الناس في شهر أغسطس من العام الرابع عشر، ولهذا فمن الصعب علي أن أتفادى هنا، في هذا النص ووصف ذلك الطريق وصفاً أولياً لتلميحي على الأقل، قبل الوصول إلى ساعة ولادتي ذلك الذي كانت تقطعه جموع المؤمنين الفجوعين الذين خلفهم جدي وراه في أوروبا. فبعدما اختفى كولياك تحت الناقلات اجتاحت الخوف جدتي وابنتها أغنس وفنسنت برونسكي وابنه يان ذا التسعة عشر عاماً والذين بقوا بين أهالي الملاحين وأقربائهم عند جسر المرسى التابع لورشة النجارة.

كان غريغور كولياك الشقيق الأكبر ليوسف، والذي استدعني أيضاً للتحقيق معه واستجوابه، يقف بعيداً عن تلك التطورات، غريغور هذا الذي لم تكن لديه سوى إجابة واحدة مستعد لتريدها أمام الشرطة كل مرة: «إنني أكاد لا أعرف شيئاً عن شقيقتي. ولا أعرف في الحقيقة سوى أنه يدعى يوسف وعندما رأيته لأخر مرة كان في العاشرة، أو في الثانية عشرة من عمره. وكان يظف في الحذاء ويجلب البيرة. إذا ما رغبت أنا، أو أمي في شرب البيرة».

إن إجابة غريغور كولياك لم تنفع الشرطة شيئاً، حتى لو كانت أم جدي محبة للبيرة حقاً، بيد أن وجود كولياك الأكبر قد نفع جدتي كثيراً. لقد بقي غريغور الذي كان قد أمضى شطراً من حياته في «شتيتين» وبرلين وأخيراً في «شناديمهول» في داسنغ وعثر على عمل في مطحنة البارود وبعد انتهاء العام، وإيداع الأمور المعلقة التي ترتبت عن زواج جدتي من فرانكا المزيّف أصابير الشرطة وملفاتهما، عقد

غريغور قرائنه على جدتي التي لم تكن راغبة في التخلي عن آل كولياك ولعلها لم تسرع في زواجها الثاني لو لم يكن غريغور كولياكياً.

لقد صان العمل في مطحنة البارود غريغور من مغبة الثوب الملون الذي إن يلحق دائماً بالثوب الرمادي الكاليج. أقام الزوجان ومعهم أمي في الدار نفسها ذات الغرفة وتصفى الغرفة والتي كانت ملأنا لشعل الحرائق أوعوا طويلاً. واتضح آنذاك بأن كل كولياك لا يشبه الآخر بالضرورة، فبعد أقل من عام على الزواج اضطرت جدتي إلى تأجير الدكان الذي فرغ للتو في قبو الدار في «ترول»، لتعرض فيه جميع الحاجيات القابلة للبيع من الدبوس إلى الكرنيب، وتحصل على بعض النقود، لأن غريغور الذي كان يتقاضى في الحقيقة أجراً كبيراً، لم يجلب إلى الدار ما هو ضروري للعيش، إنما كان ينفق ماله على الشرب. وبينما كان غريغور معاقراً للخمرة، ربما تحت تأثير أم جدي، فإن جدي يوسف كان يحسني بسرور قدماً صغيراً من الخمر بين الحين والآخر.

لم يشرب غريغور الخمرة بسبب الحزن، بل أنه كان يشربها حتى في حالات فرحة النادرة، ولأنه كان يعميل دوماً إلى الكآبة والانطواء فقد كان يحب الخمر ليس تحت تأثير الفرح، وأحب الشرب أيضاً، لأنه كان يحب الوصول إلى قاع الأمور كلها وإلى قراراتها بما فيها الخمرة ولم يشهد أحد أنه رأى غريغور كولياك تخطي طوال حياته عن ثمانية قذح واحد من خمرة العرعر.

آنذاك أظهرت أمي ذات الخمسة عشر عاماً والممتلئة بعض الشيء نفسها باعتبارها فتاة مفيدة فكانت تساعد أمها في الدكان فتلتصق الأسعار على المواد الغذائية وتوزع البضاعة على الزبائن أيام السبت وتكتب إنذارات خالية من اللباقة لكنها مليئة بالفنطازيا، لكي تدفع المقترضين القصرين إلى التسديد ديونهم. وما يؤسف له أنني لم أحفظ بوحدة من تلك الرسائل المتوعة المنذرة، فكم سيبدو الأمر معتمداً لو أنني اقتبست مقطعاً من صرخات الاستغاثة الصبيانية تلك التي سطرته فتاة يتيمة الأب في خطابات عنيفة اللهجة، إذ أن غريغور كولياك لم يكن صالحاً لتعويض الأب المفقود تعويضاً كاملاً.

كانت جدتي وابنتها تجدان صعوبة بالغة في إخفاء صندوق السحل المليء بالقطع النقدية النحاسية والفضية والمؤلف من طبقتين خفيفتين من الألومنيوم، عن الأنظار الكولياكية السوداوية شديدة الاكتئاب أنظار طحسان البارود دائم الظما.

وعقب وفاة غريغور كولياك في العام السابع عشر، إثر إصابته بالانفلونزا، ارتفعت نسبة الأرباح التي كان يدرها

دكان العطارة ، لكن ليس الى حد كبير ، إذ ما الذي كان يمكن أن يباع في العام السابع عشر؟

أما الحجرة الصغيرة في الدار والتي ظلت خالية منذ رجيل طحان البارود ، لأن جدتي لم ترد السكن فيها خشية الجحيم فقد شغلها يان برونسكي ابن خال أمي ذو العشرين عاماً آنذاك والذي ترك «بيساو» وأباه، عازماً على تمضية فترة التدريب في دائرة البريد التابعة للمدينة المحلية بعد نيله شهادة تخرج جيدة في المدرسة المتوسطة في مكارتهاوز ، لكنه قدم آنذاك الى دائرة البريد المركزية في داننغش رقم ١ ، ليعد نفسه الى وظيفة إدارية من النوع المتوسط. وبالإضافة الى حقيبتها جلب يان معه طوابيع كثيرة الى بيت خالته. كان يجمع الطوابيع منذ صباه الميكرو ، ولذلك فإن علاقته بالبريد لم تكن مجرد علاقة مهنية، بل علاقة شخصية أيضاً، ومتأينة على الدوام.

كان لذلك الفتى النحيف الجسم والنحيف والمحدوب الظهر بعض الشيء وجه وسيم يبيضوي الشكل، ولأنه كان وسيماً وإذا عينين زرقاوين، فقد شغقت به أمي ذات السبعة عشر عاماً ووقعت في غرامه.

لقد أخضع يان ثلاث مرات للفحص الطبي العسكري ، إلا أنه كان يعفى من الخدمة كل مرة بسبب قامته الموعجة وحالته السيئة على العموم والتي انتشرت حولها شتى الأقاويل في ذلك الزمن الذي كان يساق فيه الأصحاء مستقيمو القامة الى ناحية «فردان» ، حيث كانت أجسادهم تمهد هناك في التراب الفرنسي على نحو أفقي كان على المغازلات أن تبتدأ في الواقع أثناء التفرج على اليومات الطوابيع ، أي أثناء مقارنة الرؤوس المسننة للنسخ النادرة الثمينة، غير أنها بدأت أو جاءت بالآخرى ، بعد أن استدعى يان للفحص الطبي للمرة الرابعة. فرافقت أمي التي أرادت المرور بالمدينة لحاجة ما ، وانتظرت له أمام مبنى القيادة العامة للمنطقة حيث وقفت الى جانب كابينة الحراسة التي كان يقوم بها الدفاع المدني ، وكانت متفقة مع يان على أنه سيمساق هذه المرة الى فرنسا، ليشفي قصصه الصدري السقيم في هواء ذلك البلد المتخضم بالبرصاوص. وربما أجصت أمي آنذاك أضرار الحرس المدني مرات عديدة، وخرجت بنتائج متباينة. واستطيع أن أتخيل أضرار أصحاب القياغات العسكرية محسوبة بطريقة ما ، بحيث كان الازر الذي يحسب في الأخير يعني «فردان» أي أحد رؤوس هارتمانسفالي كوبف، أو يعني نهراً صغيراً في ناحية سوم، أو مارن.

وحين فتح الشاب الظريف المفحوص للمرة الرابعة بوابة القيادة العامة للمنطقة بعد حوالي ساعة، وهبط درجات السلم الجدي، ثم تعفراط طرق جيد أمي بذراريه ، ثم همس في أذنها مردداً تلك المقولة التي كانت محبوبة آنذاك : «لا مؤخرة ولا عتق، ستة كاملة الى الورا».

فحضنت أمي يان برونسكي لأول مرة في حياتها ، ولا أعرف فيما إذا أخذته في أحضانها بسعادة بعد ذلك متعلماً شعرت في تلك اللحظات.

إنني لم أطلع في الواقع على تفاصيل علاقة الحب الشابة تلك التي نشأت أبان الحرب. لقد باع يان جزءاً من مجموعة طوابيعه ليرضي رغبات أمي المولعة بكل ما هو جميل وأنيق وثمانين وفي ذلك الوقت بدأ أيضاً بتدوين يومياته التي قدت للأسف الشديد.

كانت جدتي راضية بتحالف الشاب والفتاة، ذلك التحالف الذي يمكن أن يقال عنه إنه ذهب أبعد بكثير من مجرد صلة القرابة، لأن يان برونسكي سكن في ذلك البيت الصغير في «ترول» حتى فترة قصيرة قبل اندلاع الحرب ، وقد انتقل من هناك بعدما بات من الصعب انكار وجود سيد يدعى ماتسرات، ذلك الوجود الذي اعترف به حقاً. لا بد أن تكون والدتي قد تعرفت على ذلك السيد أثناء خدمتها كمساعدة تضميد في المستوصف العسكري «سليبرهامر» قرب «أوليفاء». كان الفريد ماتسرات المولود في حوض الراين راقداً في المستوصف إثر إصابته إصابة بالغة بشظية اخترقت فخذة ، فأصبح يعمر الوقت محبوباً من قبل الممرضات جميعهن حياً مبهجاً جديراً برجل قوام من منطقة الراين، ولا يمكن استثناء الممرضة أغنس من ذلك الحب. فكان يتكى على ذراع هذه الممرضة أو تلك، ويعرج في الردهات قبل أن يتعامل للشقاء ، وكان يساعد الأنسة أغنس في أعمال المطبخ، لأن قلنسوتها البيضاء كانت متاسقة تماماً مع وجهها المستدير، ولأنه، يصفته طاهياً متقاعداً، كان قادراً أيضاً على تحويل المشاعر الجنسية الى حساء.

بعدما اندمل الجرح بقي الفريد ماتسرات في داننغش، حيث عثر فوراً على وظيفة وكيل تجاري لشركته الرينانية الكبيرة التي كانت تصنع الورق. وحين تراخضت حدة الحرب، بدأت الناس تتسلى بتخصير معاهدات للسلام، من شأنها أن تشكل منطلقاً ودافعاً لحروب قادمة ، فتم اعلان قيام الدولة الحرة في المنطقة المحيطة بمصب «فايكسل» ، بدءاً من «دوقلزانغ» امتداداً بموازات «دونغات» حتى «بيكل» ومن هناك انحداراً مع «فايكسل» الى «جاكتاو» وتضم من ناحية الشمال مثلثاً يمتد رأسه الى «شونفليس» ، وقوساً منحنيًا يحيط بغابة «ساسكوشينر» وينتهي ببجيرة «أوتمين» متخلية عن الأراضي الواقعة في «ماترن» و«رامكاو» و«بيساو» موطن جدتي، ثم تواصلت الدولة الوليدة طريقها حتى «كلاين» - كاتس - في بحر البلطيق ووضعت تلك الدولة تحت وصاية عصبة الأمم المتحدة، وقد منح الى بولندا ميناء حر في أراضي داننغش ذاتها إضافة الى الرصيف الغربي الذي

كان يضم مستودع الذخيرة وإدارة القطارات ودائرة بريد مستقلة في ميدان «هيفوليوس».

وبينما كانت طوابع الدولة الحرة تمتع الرسائل شعارات ورسومات سفن شراعية بأبهة تتناسب وأبهة المدن التجارية الألمانية فلان البولنديين كانوا يكتفون بلصق المشاهد الجائزية على رسائلهم.

انتقل يان برونسكي الى البريد البولندي ، وقد بدا انتقاله تلقائيا وكذلك اختياره لبولندا. كان هناك الكثير من الناس الذين رأوا في حصول أمي على الجنسية البولندية سببا رئيسيا لسكوتها . وفي العام العشرين هزم القائد بيلورودسكي الجيش الأحمر بالقرب من وارسو ، وظهرت المعجزة عند «فايكسل» واعتبرها الناس من أمثال فنسنت برونسكي من معجزات السيدة العذراء ، في حين اعتبرها الخبراء العسكريون من معجزات الجنرال سيكورسكي ، أو الجنرال فايغاند ، في ذلك العام البولندي الصرف خطبت أمي من قبل ماتسرات المحسوب على تبعية الرايخ الألماني إنسي مازلت مقتنعة الى حد ما بأن جدتي أنا ، شأنها شأن يان ، لم تكن متفقة مع تلك الخطبة ، فتخلت عن الدكان ، الذي انتعش آنذاك الى ابنتها.

ورحلت لتقيم مع شقيقها فنسنت في «بيساو» ، البولندية واستلمت إدارة مقول البنجر والبطاطس معلما كانت تفعل في الأزمان ما قبل الكاولياجيكية ، متيحة الفرصة لشقيقها الذي حلت به الرحمة والبركة التحدت الى ملكة بولندا العذراء ومناجاتها ومقتنعة بالتريع بثأبها الأربعة أمام نيران أعشاب البطاطس متطلعة الى الأفق الذي مازال يقصل أعمدة التلغراف عن بعضها.

بعدما وقع يان برونسكي على فتاته هدفق ، الكاشوبية الاصل والقادمة من المدينة نفسها ، التي كانت تمتلك حقلا زراعي في «راسكو» ، وزواجه منها ، تحسنت العلاقة بينه وبين أمي ، قيل إنها قدمت يان الى ماتسرات أثناء حفلة راقصة تشبه الحفلات التي يلتقي فيها الناس ببعضهم بعض الصدفة . وفي الحال أظهر السيدان ، المختلفان في الطبع والتفان في علاقتهما بأمي ، إعجابا لبعضهما على الرغم من أن ماتسرات كان قد وصف انتقال يان الى البريد البولندي بلهجة الرينانية أنغالية الذرة والقاطعة بأنه تصرف أحق . ثم رقص يان مع أمي في حين رقص ماتسرات مع هدفق الخشنة العظام والضمخة الجسد والتي كانت لها نظرة طافحة مثل نظرة البقرة ، كانت تشيع لدى الحاضرين المحيطين بها اعتقادا بأنهما جبل على الدوام . لقد رقصوا مع بعضهم وخلاف بعضهم وكان كل واحد منهم يفكر أثناء الرقص في الرقصة القادمة ، وصاروا يستيقظون

الايقاعات في رقصة «الزححة» ويتوقفون في رقصة «الفالس» الانجليزية الى أن استعادوا ثقتهم من خلال رقصة «الجاراس» . بل إنهم وجدوا في رقصة «الثعلب» متعة حسية تقرب من التدين.

حين تزوج ألفريد ماتسرات أمي في العام الثالث والعشرين والذي كان يمكن أن يكسو فيه المرء ورق جدران غرفة نومه كاملة بشمن عليه نقاب ، أي بلا ثمن في الواقع حضر يان شاهدا ، أما الشاهد الآخر فكان تاجرا لبضاعة المستعمرات ويدعى مولن .

ليس لدي الكثير مما أروي عن مولن هذا الجدير بالذكر فقط ، لانه سلم أمي وماتسرات متجر بضائع المستعمرات الكاسد والموشك على الافلاس بفعل كثرة ديون الزبائن ، والذي كان يقع في ضاحية «لانغفور» . لقد تسلما المتجر في الوقت الذي دخلت فيه المعلة الجديدة وخلال فترة قصيرة تمكنت أمي التي كانت اكتسبت خبرة ممتازة في التعامل مع الدائنين على اختلاف أصنافهم أثناء إدارتها للدكان في «ترول» والتي كانت تتمتع بحس تجاري ، وبروح السخري وسرعة البديهة ، تمكنت من انعاش المتجر المهمل الى الحد الذي دفع بماتسرات الى التخلي عن وظيفة الوكيل التجاري في صناعة الورق المكتظة آنذاك بالعمالين والتفرغ للعمل في المتجر.

كان كل منهما يتمم الآخر على نحو مدهش ، فكان ابن الرايبري يصل في تعامله مع الوكلاء أو عذما يشترى البضائع من أسواق الجملة الى القدرات والجهود ذاتها التي كانت تبذلها أمي في تعاملها من زبائن المتجر . إضافة الى ذلك جاء حب ماتسرات الى مؤثر الطهارة الذي كان صالحا دائما للعمل في المطبخ والمتضمن غسل الأطباق والأواني أيضا ، مما خفف العبء عن أمي التي كانت تؤثر الوجبات السريعة.

كانت شقة السكن الملحقة بالمتجر ضيقة في الواقع ومقسمة بطريقة سيئة ، إلا أنها كانت تعتبر شقة برجوازية بقدر كاف ، مقارنة بالشفة في «ترول» والتي كانت تعرفت عليها من خلال الأحاديث بحيث أن أمي لا بد وأن تكون قد شعرت بارتياح عميق هناك في الأعوام الأولى من زواجها.

وفيما عدا المر الملثوي قليلا والذي كدست فيه غلب مسحوق الغسيل ، كان ثمة مطبخ واسع ، امتلا نصفه كذلك بالبضائع وبطبخ الطعام المحفوظ وأكياس المطبخ وقطائف الشوفان ، أما غرفة الجلوس ذات النافذتين المطلتين على الشارع والمشرقتين على الحديقة الامامية الموشاة صيفا وشتاء بأصداف بحر البلطيق فقد كانت

عماد تلك الشقة في الطابق الأرضي . وإذا ما كان ورق الكساء يشع لونا أحمر خمريا، فإن المصطبة المنجدة كانت أرجوانية اللون، وثمة طاولة طعام قابلة للسحب، بأطراف مستديرة وأحاطت بها أربعة كراسي مكسوة بالجلد الأسود، إضافة إلى منضدة تدخين صغيرة متغيرة المكان باستمرار ، كذلك تلك الأشياء كلها تنتصب بقوائمها السوداء فوق سجادة زرقاء، وكانت هناك ساعة سوداء مذهبة قائمة بين النافذتين ، وبيانو أسود استقر عند المصطبة الأرجوانية، كان قد استأجر في البدء ، ثم سد ثمنه بالتقسيم ومقعد عزف دوّار وضع على جلد مدبوغ طويل الوبر. وفي الجهة المقابلة ثمة بوفيه أسود مشبك بقضبان بيضاوية ثقيلة وأبواب رسمت عليها صور فاكهة قائمة السواد، نضدت خلفها الأواني وشراف السفرة وقد ركب البوفيه على دولاّب أسود اللون وكانت هناك فجوة صغيرة بين إزاء من البلور وكأس سباق أخضر ربعة الزوجان في البانصيب، واكتملت الغرفة بفضل أمي وشطارتها بجهاز راديو ذي لون بني.

كانت حجرة النوم مطلية بالدهان الأصفر، ومطلة على فناء المنزل المجر ذي الطوابق الأربعة، أرجوان تصدقوا إذا ما قلت لكم إن قبة سرير القلعة الزوجية كانت زرقاء، فاتحة الزرقة، وتحت الضوء الأزرق الخفيف كانت ثمة صورة مژطرة شفافّة الزجاج تمثل مريم المجدلية وهي تكفر عن نوبها في المغارة ، شاحبة الجسد، تنفث بحسراتها إلى اليمين نحو الزاوية العليا للصورة ، وقد اتصلت أطرافها العديدة من ناحية الصدر، لدرجة أن المرء كان يضطر كل مرة إلى إحصائها من جديد لاعتقاده بأنها أكثر من عشرة. وقبالة سرير الزوجية رُبضت خزانة الملابس البيضاء بأبوابها المزودة بإساراياء، وعلى شمالها منضدة أدوات الزينة، وعلى يمينها كوميون ذو سطح من الرخام، وعلق تحت السقف مباشرة طبقان من الخزف الصيني، لم يربط بالقمعاش مثلما ربطت الأطباق الخزفية الأخرى في غرفة الجلوس، إنما بذراعين من النحاس الأصفر، طبقان من خزف وردي أطلت من ورائه اللبّات الصغيرة جلية للعيان ناشرة الضياء في كل مكان، هكذا كانت مصابيح غرفة النوم.

لقد قرعت طبلتي اليوم طوال فترة كلها، طارحا عليه الاسئلة، لأنني أدت أن أعرف فيها إذا كانت لبّات غرفة نومنا ياربعين ، أم يستين واط. ولم تكن تلك الأولى التي طرّحت فيها هذا السؤال الجوهرى علي وعلى طبلتي في آن واحد. كنت غالبا ما احتاج إلى ساعات طويلة لكي أجد طريقي إلى المصابيح من جديد، ألم يتوجب علي كل مرة أن

أنسى آلاف الأضواء أثناء دخولي ومغادرتي المنازل الكثيرة التي كنت أبعث فيها اليقظة . أو النوم من خلال أزرارها الكهربائية المناسبة لعلّي أخرج، عبر التظليل الخارق للعادة من غابة الأجساد الضوئية العادية المألوفة ، وأتلمس طريقي إلى غرفة نومنا؟

لقد وضعت أمي في البيت، وعندما جاءت آلام المخاض كانت تقف في المتجر، تعبتي السكر في أكياس الورق الزرقاء ذات نصف الكيلو أو ربعه. وقد تأخرت عملية نقلها إلى مستشفى الولادة لذلك استدعيت قابلة عجوز كانت تسكن في شارع هيرتا ، قريبا من دارنا، والتي لم تعد تمارس مهنتها إلا نادرا فقدمت لنا المساعدة في غرفة النوم لكي ننفصل أنا وأمّي، عن بعضنا.

انني أبصرت نور العالم هذا في ميّنة لمبتين كل واحدة منهما بقوة ستين واط. ولذلك فإن نص الكتاب المقدس يهضرتي الآن : «أم الرب بالضوء فجاء الضوء»، تماما مثلما كانت الدعاية الخفية الناجحة لشركة «أوسرام» وما عدا التصعد الاجتماعي الذي حدث في السد، فإن ولادتي تمت بيسر، فتحررت بسهولة من الوضع الراسي الذي كثيرا ما امتدحته الأمهات وخبراء الأجنة والقابلات على السواء.

دعوني أقول على الفور : إنني كنت من الأطفال الرضع المرفهي السمع والذين جسم تطورهم الذهني والروحي منذ الولادة ، ولم يعد أمهم سوى أن يؤكدوا شخصيتهم ويثبّتوا وجودهم على الدوام. وبمقدار ما كنت متحررا من كل شكل من أشكال التأثير عندما كنت جنينا، فإني لم أصغ قط إلا لنفسي وحدها، مقدرا في الوقت ذاته أهمية اللهم والعيب بسائل الرحم، فكنت أتنصت بحس نقدي إلى التصريحات التفاتية الأولى التي كانت يطلقها والدي تحت اللبّات. كانت أذناي متيقظتين مرهفتين إلى حد بعيد ومهما شيع عن صغرهما وانتباههما والتساقص صيوانهما وظرفهما، فإنهما كانتا تحفظان لي بكل متاف أو نداء مهم كان يطرح نفسه بصفته انطباعا أوليا. بل أكثر من ذلك. لقد كان دماغي شديد الصغر يحل كل ما كانت تلتقطه أذناي لأقرب بعدها فيما إذا كنت سأنفذ تلك الفكرة ، أو أن أتخطئ عنها بالضرورة.

قال السيد ماتسرات الذي أعتبر نفسه والدي : «انه ولد، وسيتململ المتجر في المستقبل وأخيرا أصبحنا نعرف لماذا كنا نكد ونكد طوال الوقت».

لكن أمي لم تفكر في المتجر، إنما في تجهيز لوازم ابنها: «انني أعرف أنه صبي، حتى لو كنت صرحت بعض المرات بانني سأنجب بنتا».

وهكذا نشأت علاقتي المبكرة بالمنطق النسوي، وكنت سمعت آنذاك كلاماً من وراء ظهري : «إذا بلغ أوسكار سن الثالثة فسيحصل على طبل».

عندما كنت أعقد المقارنات والموازنات بين وعود الأم والأب وقتاً طويلاً ، راقبت خلالها أنا أوسكار شخصياً وأصغيت بنفسي إلى فراشة ليلية ضلت طريقها إلى الغرفة . كانت تحوم ، متوسطة الحجم ومشعرة ، لتخطب ود اللمبتين ، وتلقي بظلالها على المكان بجميع محتوياته حتى أنها أطلعت عليه بحركات ظليلة مرتجفة ، لم تكن تتناسب مع حجم جناحيها وامتدادهما ، وأخذت تتحسس وتجهل وأساء ، لم تكن لعبة الضوء والظل أثارت اهتمامي بقدر ما أثاره الصوت الذي كان يتصاعد في المجال الفاصل بين اللبنة وخفقات الفراشة . وصارت الفراشة ترغي وتزبد ، كما لو أنها سوف لا تحصل أبداً على فرصة مماثلة في وقت لاحق للحدث ساعة إلى الضوء وكما لو أن محاورتها مع المصباح كانت آخر اعتراف لها . ونوع من الغفران وزعته لللمبتان ، غفران لا يتيح فرصة قط للآثم والجنوح . واليوم فإن أوسكار يقول بسذاجة . إن الفراشة كانت تطبل . لقد سمعت الأرانب والثعالب والسناجب تطبل . كما أن بإمكان الضفادع جلب الزوابع والأمطار عبر التطبيل . ويقال عن نقار الخشب إنه يستدرج الديدان من مغايثها بالتطبيل ، وأخيراً فإن الإنسان يضرب على النقارة الضخمة والصناجعة والرق والطبل ويتحدث عن حساسات التطبيل ونيرانها ، كما أنه يتحدى الإنسان الآخر بالتطبيل ، أو يشاركه القرق ، وكان هذا ما يفعله صبيان التطبيل ومراهقوه . بيد أن هناك مؤلفين موسيقيين يدونون النوتات لعازي الآلات الوترية والإيقاعية ، ولعلي أستطيع هنا التذكير بالمعزوفات الموسيقية الكبرى والصغرى والأشارة أيضاً إلى محاولات أوسكار حتى ذلك الوقت ، وهذا الكلام لم يكن موجهاً إلى عريضة التطبيل التي أقامتها الفراشة الليلية على لبنين بقوتي ستين وإط يمناسية ولادتي . ربما هناك زنوج في إفريقيا السوداء ، وربما هناك أناس منتظمو الإيقاع يضاهون فراشتي في العزف ، أو يقلدون الفراشات الإفريقية — التي هي عادة أكبر حجماً وأشد فتنة من فراشات أوروبا الشرقية — أناس يطبلون بجموح صارم وبانتظام أيضاً ، لكنني سأحتفظ بمقاييسي الأوروبية الشرقية ، متمسكاً بفراشتي الليلية متوسطة الحجم والمنطقة باللون البني والتي حامت ساعة ولادتي ، تلك

الفراشة التي اعتبرها أستاذة لأوسكار .

وقع ذلك الأمر في الأول من سبتمبر ، كانت الشمس تقف في برج العذراء ، قدمت الرعود والأعاصير الصيفية المتأخرة من بعيد ، واهتزت لها الصناديق والدواليب في الدار طوال الليل ، لقد جعلني عطارد أتمتع ببصيرة نقدية مرهفة وجعلني الكوكب السابع أتمتع بسرعة الخاطرة ، وهبني كوكب الزهرة نعمة الاقتناع بالسعادة الصغيرة ، ودفعتني المريخ إلى التمسك بتقوقي والإيمان بطموحي ، ثم ارتفع برج الميزان في مواجهة الأفق الشرقي ، فصيرني حساساً ، وحثني على المبالغة ، وحل نيتون في مجال الكوكب العاشر ، أي في برج منتصف العمر ، فغرسني بين أرض المعجزة وخيبة الأمل . وكان زحل الذي وقف في مجال الكوكب الثالث قبالة المشتري هو الذي وضع أصلي ونسبي موضع الشك والتساؤل .

لكن من ذا الذي أرسل الفراشة وسمح لها ، وللجلبة التي ولدتها الرعود والأعاصير ذات النكهة التعليمية ، أن تصعد في ذلك الصيف المتأخر من حدة الرغبة في اقتناء طبل الصفيح الذي وعدتني به أمي ، تجعل من تلك الآلة المشتهية شيئاً ملموساً ومدركاً وسهل الاستعمال ؟ وأثناء تظاهري بالصراخ وتصنعي لبراة الطفل الرضيع الأزرق والأحمر الجلد ، توصلت إلى قرار مفاده أن أرفض اقتراح أبي المتعلق بتجرب بضاعة المستعمرات رفضاً قاطعاً وأن أتفحص في الوقت المناسب وبعين الرضا ، الرغبة التي أفضت عنها أمي والمتعلقة بعيد ميلادي الثالث .

والإ جانب تلك التاملات النظرية المرتبطة بمستقبل أصبحت متأكداً من أن أمي ومعها الأب ماسترات لم يتمتعا بالعضو الجسدي اللازم لفهم إحتياجاتي وقراراتي والقبول بها عند الضرورة . وهكذا ظل أوسكار راقداً تحت اللبنة دون أن يفهم أحد ، مستنجا بأن الأمر سيبقي على تلك الحال خمسين أو ستين عاماً ، إلى أن يحدث التماس الكهربائي الذي يقطع التيار الكهربائي عن مصدر النور ، ولذلك السبب بالذات فقدت القابلية على الفرح والنشوة قبل أن تبدأ هذه الحياة تحت ضوء اللمبات ، بيد أن الطبل الموعود هو الذي متعني من إعطاء فكرة العودة إلى الوضع الجنيني الراسي أهمية خاصة ، فضلاً عن أن القابلة فقد قطعت آنذاك جبل السرعة ، فلم يعد هناك في نهاية الأمر ما يمكن القيام به .

عاصمة القديمة

ياسوناري كاوا باتا

ترجمة: صلاح نيازي*

في كل ربيع هناك في الأقل ثلاثة، وفي بعض الأحيان خمسة براعم في البنفسجيتين، في التجويفين الصغيرين . حدثت تشيكو فيهما من الرواق الداخلي الذي يؤدي الى الحديقة، رافعة تمديقتها من قاعدة شجرة الاسفندان. كانت تشيكو في بعض الأحيان تستنار من «حياة» البنفسجيتين على الشجرة. وفي أحيان أخرى، تروغ «وحدتهما» قلبها.

«أن تولد في مكان كهذا، وتمضي تعيش هناك...»

ولو أن الزبائن الذين يجيئون الى الدكان، أعجبوا بشجرة الاسفندان الرائعة، إلا أن قليلا منهم انتبه الى البنفسجيتين وهما تتفتحان عليها، باتت الشجرة قوية بمرور الزمن ، وأعطت الاثنان للجدع القديم وقارا وأناقة، البنفسجستان الصغيرتان الساكنتان هناك، لم تلتفتا الانتياء.

إلا أن الفراشات يعرفهنما. وفي اللحظة التي انتهت تشيكو الى البنفسجيتين ، جاءت عدة فراشات بيضاء صغيرة مرفرفة عبر الحديقة قرب البنفسجيتين ، أشرف بياضها الراقص بالتماع لتبانيه عن شجرة الاسفندان التي بدأت للتو بفتح براعمها الحمراء الصغيرة خاصتها. أزهار وأوراق البنفسجيتين ، ألقت ظلا خفيفا على الاضرار الجديد للطحالب على جذع شجرة الاسفندان.

كان يوما مغيا ربيعيا ناعما.

جلست تشيكو في الرواق ناظرة الى البنفسجيتين على الجذع الى أن مرت الفراشات.

«لقد تفتحتما من أجلي ثانية، أرادت تشيكو أن تهمس.

عند قاعدة شجرة الاسفندان ، تماما تحت البنفسجيتين انتصبت مشكاة قديمة، قال والد تشيكو مرة لها إن التمثال الواقف الفخوت على القاعدة هو تمثال المسيح.

«هل أنت متأكد انه ليس مريم؟» سألت تشيكو. «إن التمثال مريم الكبير في معبد «كيتانو تنجن» يشبه تماما هذا التمثال.

بريشة: كيتادورا والتاسار، اليابان



أزهار الربيع

اكتشفت تشيكو البنفسجيتين تتفتحان على جذع شجرة الاسفندان القديمة «عجيبا»، لقد أزهرتا مرة ثانية هذا العام.. قالت بينما كانت تواجه رقة الربيع.

كانت شجرة الاسفندان، بالأحرى واسعة لحديقة صغيرة كهذه في المدينة، الجذع أوسع من خصر تشيكو. ولكن هذه الشجرة القديمة بلحاتها الخشن المغطى بالأشنة ليست من الأشياء التي يمكن لأحد من مقارنتها بجسد فتاة بريء.

جذع الشجرة منحس قليلا الى اليمين بمستوى خصر تشيكو تقريبا ، وعلى ارتفاع أعلى من رأسها، يميل حتى أكثر، فوق الميلاق، امتدت الأغصان الى الخارج مشرفة على الحديقة، أما نهايات الأغصان الأكثر طولا فقد تدلت بفعل ثقلها.

تحت الميلاق الواسع مباشرة ، مكانان مجوفان نمت في كل منهما بنفسجة، في كل ربيع تطلعان أزهارا، ومنذ أبعد ما يمكن أن تتذكره تشيكو، فإن البنفسجيتين موجودتان هناك على الشجرة.

كانت البنفسجة العليا والبنفسجة السفلى، منفصلتين عن بعضهما بمقدار قدم تقريبا «هل ستلتقي البنفسجة العليا والبنفسجة السفلى أبدا؟ هل تترقان بعضهما بعضا؟» تساءلت تشيكو . ولا معنى أن نقول إن البنفسجيتين «تلتقيان» أو تترقان بعضهما بعضا؟

* شاعر ومترجم من العراق يقيم في لندن.

العدد الثامن عشر، أبريل 1999، نزهي

«إنه المسيح» قال والدهما ببساطة. «أنه لا يحمل طفلاً».

«إي . بالطبع تشيكو وافقت . ثم سألت . هل كان يوجد مسيحيون بين أسلافنا؟»

«لا . من المحتمل إن حدثاتقيا أو حجارا وضعه هنا . أنها ليست مشكاة من نوع غير معروف».

إن هذه المشكاة المسيحية ربما صنعت في الفترة التي كان فيها الدين محرماً . كان الحجر غير المصقول هشاً لذا فالنقش البارز حث وانكسر بفعل مشآت السنين من الريح والطر ، ما يمكن تمييزه هو الرأس والجسم والساقان فقط . حتى حينما كان جديداً فمن المحتمل أنه كان نحساً بسيطاً ، كان الردفان طويلين يلامسان الأرض تقريباً . تبدو اليدان مكتفتين في صلا ، ولكن ما من أحد يقادر على أن يؤكد من مجرد الفتوة الصغرى عند الساعد ، مع ذلك فالانطباع مختلف عن تمثالي بوذا أو الآلهة الحارسه .

لا فرق إن كانت هذه المشكاة المسيحية في يوم ما رمزاً لإيمان أو لا شيء أكثر من حلية قديمة غريبة ، فإنها الآن أسفل شجرة الاسفندان القديمة في حديقة محل عائلة تشيكو ، بفضل أثارها الأثرية ، وإذا صادف وأن أثاراً انتباه أحد الزبائن ، فإن والد تشيكو سيخبره أنه تمثال المسيح ، ولكن قليلاً من الباعة الذين جاؤوا لاحظوا المشكاة الداكنة في ظل شجرة الاسفندان الكبيرة حتى إذا رامها شخص ، فإنه لن يخطر اليها بدفة أبداً ، فمشكاة أو مشكاتان في حديقة شيء متوقع . غضت تشيكو نظرتها عن البنفسجيتين في الشجرة ونظرت إلى المسيح ، وعلى الرغم من أنها لم تدخل في مدرسة تبشيرية إلا أنها كانت قد ذهبت إلى الكنيسة وقرأت العهدين القديم والجديد حتى تكون معتادة على اللغة الانجليزية إلا أنها شعرت أن المشكاة القديمة لا تستحق أن تقدم لها الأزهار أو الشموع المنذورة ، ليس هناك من صليب منحوت في أي مكان عليها .

فكرت في بعض الأحيان أن البنفسجيتين فوق نحت المسيح على أنهما قلب مريم . مرة أخرى رفعت تشيكو عينيها عن المشكاة إلى الأزهار . فجأة تذكرت الجداول الضاربة التي كانت تربيتها في جرة .

كانت تشيكو قد بدأت بتربية الجداول بعد أن وجدت لأول مرة البنفسجيتين على شجرة الاسفندان القديمة بزمناً طويلاً ، كان ذلك قبل أربع أو خمس سنوات ، لقد سمعتها تستنشق في ردة بيت إحدى صديقاتها الطالبات ، وتسلمت عدداً منها كهدية .

«مخلوقات مسكنة تعيش في جرة» . قالت تشيكو . ولكن صديقتهما أجابت أن ذلك أفضل من إبقائها في قفص وتركها تموت فيه ، وقالت توجد حتى صوامع ربتها بكيمات كبيرة وباعت البويض . يبدو أن هناك كثيرين لديهم ميول متشابهة . جداول تشيكو في هذه السنة زادت من عددها .

لديها جرتان . في كل سنة حوالي اليوم الأول من شهر يوليو يفسس البيض ، وفي حوالي منتصف أغسطس تبدأ الجداول بالسقسقة . لكنها ولدت ، سقسقت باضت ، وماتت وكل ذلك في داخل جرة مظلمة مزنوقة ، مع ذلك فمادامت تحفظ النوع قريباً هي أفضل من تربية نسل جديد قصير العمر في قفص . ولكن الجداول قضت كل حياتها في جرة إنها كل الدنيا لها ، لقد سمعت تشيكو عن أسطورة صينية قديمة «الكون» في جرة ، وفيها قصر في جرة مملوءة بالنبيذ الفاخر والأطعمة الشهية من كلا البر والبحر . إنها وهي منعزلة عن العالم الخسيس ، مملكة منفصلة ، عالم مسحور ، هذه الحكاية واحدة من كثير من خرافات السحرة والسحر .

بالطبع إن الجداول لم تدخل الجرة لأنها قطعت الصلة بالعالم . ربما أنها لا تدر أن أين هي لذا استمرت تعيش .

ما أدهش تشيكو أكثر من أي شيء آخر ، بشأن الجداول ، إنها لو لم تدخل الجرة المجلوبة من منطقة أخرى لكانت الحشرات التي قست نمو وضعيفة نتيجة للاستيلاد الداخلي ، ولمنع ذلك فإن هواء مربى الجداول يتأجرون بالجداول الذكور ، الآن هو فصل الربيع ، وإن تبدأ الجداول بالسقسقة إلا في أواخر الصيف ، ومع ذلك فتمت صلتها ما بين الجداول والبنفسجيتين في التجويفين في شجرة الاسفندان .

لقد وضعت تشيكو الجداول في الجرة بنفسها ولكن لماذا جاءت البنفسجيتان لتعيشا في مكان ضيق كهذا؟ تقحنت البنفسجيتان وفي هذه السنة ، أيضاً ، فإن الجداول ستفسس وتبدأ بالسقسقة .

«حياة طبيعية» .

نسمة رقيقة عثت بشعر تشيكو لذا درست ما نهر منه ورأه أنها . تأملت نفسها بالمقارنة مع البنفسجيتين والجداول .

«وانا ...»

كانت تشيكو المنتبه الوحيد للبنفسجيتين الصغريتين في هذا اليوم الربيعي ، اليوم الذي اندلع بحوية الطبيعة .

دلت الأصوات من الدكان على أن شخصاً ما ، كان يغادر للغداء ، لقد حان الوقت تقريباً ، لأن تنهيا لخرج وتشاهد أن زهار الكرز

كان مزينوكي قد زار تشيكو قبل يوم ودعاها لمشاهدة أزهار الكرز في معبد «ميشان» . وكان أحد زملاء شينيتشي في المدرسة يشغل محصل تذاكر في مدخل حديقة المعبد لحوالي أسبوعين . سمع شينيتشي من هذا الزميل ، أن الأزهار الآن هي في أوجها .

«يبدو أنه مراقب يقط ، ذلك شيء أكيد» ضحك شينيتشي بركة . كانت ضحكه ساحرة .

«هل سيراغبنا نحن أيضاً؟ سئالت تشيكو .

«إنه البواب ، ليس كذلك؟ يدخل أي واحد ، ضحك

شينيتشي ثانية بابتهاج. «ولكن إذ لم ترق لك الفكرة فسندهب على أنفراد ولنلتقي في مكان ما، في الحديقة تحت الأشجار. يمكنك مشاهدة الأزهار التي تودين مشاهدتها بمفردك إنها ليست من نوع الأزهار التي تضجرك».

«إذًا كان ذلك صحيحا، فلماذا لا تذهب وتراهما لوحدها؟»

«سأفعل، ولكن لا تلميذي إذا ما هبت عاصفة ممطرة هذه الليلة وسقطت كل الأزهار من الأشجار».

«عندئذ سنرى كم تبدو أنيقة هي الأزهار على الأرض».

«تظن أن لاناقة الأزهار الساقطة علاقة برقودها وهي منقوعة بالمطر والطين على الأرض».

«لا تكوني مشاكسة».

«من؟ أنا؟».

غادرت تشيكو البيت مرتدية كيمونو لا تثير الانتباه.

كان معبد «هيتان» معروفا جدا «باحتيال العصور». بني المعبد عام ١٨٩٥، في السنة الثامنة والعشرين من حكم الامبراطور «ميجي» إكراما للامبراطور «كانمو» الذي أنشأ العاصمة «هيتان» في كيوتو قبل ألف عام، لذا فإن صالة المعبد ليست قديمة جدا، قيل إن البوابة وصالة العبادة قد جعلتا على طراز «الدوتيومون» و«صالة الدولة الكبيرة» في العاصمة الأصلية «هيتان» وقد زرعت هناك أيضا شجرة برتقال من اليمين، وشجرة كرز من اليسار. فكميوني الذي كان امبراطورا قبل أن تنتقل العاصمة الى طوكيو، قد أودع تقديسا له في المحراب عام ١٩٣٨.

أقيمت كثير من حفلات القرن في مذبح المحراب.

كانت مجموعات أشجار الكرز الحمراء المتهدلة الأغصان التي زينت الحديقة من أروع المناظر في «كيوتو». «بالتأكيد ما من شيء يمثل الربيع في العاصمة القديمة أفضل من تلك الأزهار».

حين دخلت تشيكو حديقة المحراب، تلذذ الكرز المتهدل الأغصان عميقا في قلبها. «مرة أخرى هذا العام استقبلت الربيع في العاصمة» توقفت وحدقت حوالها.

هل كان شينيتشي منتظرا في مكان ما، أو أنه لم يأت بعد؟ فتشت عن تشيكو، وقررت بعدئذ زيارة الأزهار. سارت بين الأشجار المزمرة الى الرحلة تحت. شينيتشي متسدد هناك، وقد طوى يديه خلف رأسه. عينان مغضضتان.

ظنت رقوده شيئا مزعجا

لم تتوقع تشيكو أن ترى شينيتشي نائما.

فمن المفترض أن يكون في انتظار فتاة صغيرة. شعرت تشيكو بفرحة من منظر شينيتشي أكثر من ارتباكها من سلوكه السيئ. لم تتعود تشيكو في عالمها على رؤية رجل، نائما.

من المحتمل أن شينيتشي في الجامعة قام بمناقشات مثيرة كثيرة مع أترابه بينما هو متمدد بارتياح على الدرجة ناظرا الى

السماء أو متكئا على مرفقيه. إنه اتخذ نفس الوضعية هذا اليوم. أربع أو خمس نسوان مسنات يتحدثن أحاديث عرضية قرب شينيتشي، باسطات غداءهن على المرحه. ربما بسبب شعوره بصله حميمة مع النساء، فإنه جلس الى جانبهن ونام. فكرت تشيكو أن ذلك هو ما حصل، فأبتسمت تقريبا إلا أنها استحت خجلا.

وقفت هناك دون أن تنادي عليه لأن يستيقظ. ثم راحت تشيكو تمشي بعيدا عن شينيتشي لم يسبق لها أن نظرت الى وجه رجل نائم قط.

كان شينيتشي يرتدي بذلته المدرسية، وشعره ممشطا مهتما. أهداب الطويلة ذكرتها بولد صغير، مع ذلك لم تستطع النظر إليه مباشرة.

«تشيكو»، نهض شينيتشي مناديا إياها. شعرت تشيكو بإهانة.

«ننام في مكان كهذا. غير لائق، بإمكان كل شخص أن يراك».

«لم أكن نائما. عرفت حينما جئت».

«أنت مزعج».

«ما الذي كنت ستفعلينه لو لم أناد عليك؟»

«هل تظاهرت بالوهم حينما رأيته؟»

«فكرت، يا لها من فتاة سعيدة دخلت في الحديقة، وشعرت أنني حزين. ورأسي يرجعني».

«أنا؟ أنا سعيدة؟»

«لم يجب شينيتشي».

«هل لديك صدا؟».

«لا. الآن أفضل».

«لولاك ليس على مايرام»

«لا. إني على ما يرام، أجاب شينيتشي».

«وجهك مثل سيف فاخر».

لقد سمع شينيتشي ذلك مرارا من الآخرين ولكنها المرة الأولى التي سمعها من تشيكو.

يتكلم الناس عن وجه شينيتشي بصيغ كهذه، حينما يكون شيء ما في داخله على وشك الاشتعال.

«السيف الفاخرة لا تقتل الناس». عدا ذلك، فإننا تحت الأزهار هنا. رجعت تشيكو الى مدخل الرواق عند قمة رابية صغيرة. نهض شينيتشي وتبعها، «أريد أن أرى كل الأزهار قبل أن نخادع» قالت تشيكو.

عند المدخل الى غرب الرواق، تجعل أزهار الكرز الحمراء المتدللة الأغصان، الانسان يشعر أن الربيع قد حل فعلا. فالأزهار المزودة الوردية متفحشة على طول المسافة الى رؤوس أكثر الأغصان المتدللة نحافة. وقد يكون من المناسب القول إن الأزهار ولدت على الأغصان أكثر من القول إنها

تفتحت ببساطة هناك.

«هذه هي أزهارى المفضلة في الحديقة»، قالت تشيكو، مرشدة شينيتشي الى مكان حيث المر ينتهي. أغصان شجرة كرز واحدة انتشرت على الأرض انتشارا واسعا، وقف شينيتشي الى جانب تشيكو محققا في الشجرة. «إذا نخصتها يدقة فإنها تبدو أنثى»، قال شينيتشي. «الأغصان النحيلة المتدلية والأزهار رقيقة وريانة». يبدو أن مسحة ضئيلة جدا من الأرجواني الشاحب انعكست على قرمزية الأزهار.

«حتى هذه اللحظة، لم أكن أدرك أنها أنثوية للغاية»، قال شينيتشي، «لون الأزهار، أناقتها، سحرها الأسر...». مبعدين عن شجرة الكرز، سار الاثنان نحو البركة. وعند بقعة ضيقة في المعشى حيث الكرسي التي تطوى نصبت وحيث السجادة الحمراء قرشت، جلس الزوار يشربون الشاي. فتاة نادت باسم تشيكو. مرتدية كيمونو رسمية طويلة الأردان، خرجت «ماساكو» من غرفة تناول الشاي الد-تشوشنتي التي كانت في ظل الأشجار. «تشيكو، هل لك أن تساعدني لدقيقة؟ أنا متعبة للغاية. بحاجة الى مساعدة مع ضيوف معلمي». «وأننا مرتدية هذه الملابس؟ إنه آخر عمل يمكن أن أقوم به في المطبخ».

«لا يهمني ذلك. على ما يرام. نعمل الشاي في الخلف هذا اليوم».

«معي شخص».

«ماساكو، منبهة الى شينيتشي، همست بأذن تشيكو «خطيبك؟»

هزت تشيكو رأسها هذا خفيفا.

«صديق؟»

هزت رأسها ثانية.

استدار شينيتشي وراح يمشي بعيدا.

«لأننا لا ندخلان وتجلسان .. معا. اقترحت ماساكو. «المكان خال الآن». لكن تشيكو رفضت وتبعته شينيتشي.

«إنها جميلة، أليس كذلك؟» سألت تشيكو حينما لحقت بشينيتشي.

«شيء عادي من الجمال» استجاب شينيتشي.

«أه، قد تسمعك».

أومات تشيكو برأسها الى ماساكو التي لوحث لها مودة.

إن المعشى أسفل صالة الشاي قرب البركة. وقرب الجرف، راح الممسن المائي يتناقص فيما بينه بخضرتة الفنية. الزنايق طافية على سطح البركة.

ما من شجرة كرز هنا.

سائرين حول الجرف، دخل تشيكو وشينيتشي معشى

صغيرا في ظل بعض الأشجار. كانت راحتها خليطا من أوراق قتيه وأرض ندية. المعشى المظلل الضيق قصير، وفي نهايته، ظهرت حديقة زاهية بجانب بركة أوسع من البركة السابقة. انعكست أزهار أشجار الكرز الحمراء المتدلية الأغصان في الماء ووميضت في عيون الزوار. بعض السياح الأجانب كانوا يلتقطون صورة فوتوغرافية للأزهار.

لكن في الجانب الآخر من الجرف في غيبة من الأشجار، أطلعت شجرة «انترميداء» أزهارها البيضاء بديها، فكرت تشيكو بالمدينة القديمة «نارا». هناك أيضا أشجار صنوبر بأشكال حسنة لكنها ليست طويلة. حتى ولو لم تكن هناك أزهار كرز، فإن خضرة الصنوبر تبقى تأسر العين، لا وحتى الآن فإن خضرة الصنوبر غير الملوثة والماء في البركة تضيء أزهار الكرز الحمراء المتدلية الغصون الحاشدة.

مشى شينيتشي الى الامام وعبر البركة فوق الحجارة المرصوفة للعبور، وكانت تعرف بحجارة عبور البركة. إنها اسطوانية مثل بوابة «شنتو» وقد قدت ورسفت عبر البركة. كان على تشيكو - في بعض المواضع - أن ترفع الكيمونو قليلا حتى تعبر.

نظر شينيتشي إليها في الخلف.

«بودي لو حملتك».

«سيكون لذلك أثر في نفسي .. لو تمكنت».

حتى امرأة عجوز تستطيع عبور تلك الأحجار المرصوفة. أوراق الزنايق المائية كانت تطفو حول الحجارة وبينما اقترب تشيكو وشينيتشي من الجرف كانت أشجار الصنوبر الصغيرة منعكسة في البركة.

«عجا، هل رصفت تلك الحجارة بطريقة تمثل نوعا من التجريد» قال شينيتشي.

«البيت كل الحقائق اليابانية تجريدا؟ مثل الطحلب بين الأرض في حديقة محراب «دايكوجي». لكن كلما تحدث أي شخص عن كم هي «تجريدية» كلما باتت منقرة».

«ذلك صحيح الطحلب على أشجار الأرض تجريدية بالتأكيد. لقد انتهوا من ترميمات معبد «دايكوجي». هل تحبين مشاهدته؟» .. هل رفع الستارة؟

«هل أعيد بناؤه مثل (السرادق الذهبية) الجديدة؟»

«من المحتمل إنه طلي من جديد، سيكون رفع الستارة، يوم تكون الأزهار في أوجها. ستكون هناك حشود من الناس».

«لا يهمني أن أرى أية أزهار بالإضافة الى أزهار الكرز هنا».

عبر الاثنان آخر حجارة العبور الى الجانب الداخلي من الحديقة، ووصلا الى الجرف حيث تقف مجموعة من أشجار الصنوبر، ثم ذهب تشيكو وشينيتشي الى «الصالة الجسر».

تماما انه الم (تايهيكوكا)، ولكنه بالفعل جسر يشبه صالة. كلا

جانبى الجسر يشبهان مقعدين منخفضين وذراعا مسترخية. يجلس الناس هناك ليرتاحوا وليعجبوا بتخطيط الحديقة. بعض الناس الجالس هناك يأخذون الرطبات، بينما الأطفال يترأكضون حوالي وسط الجسر.

« شينيتشي! شينيتشي! اجلس هنا..! اتخذت تشيكو مقعدا واضعة يدها اليمنى لتحتجز مكانا له.

«سأبقى واقفا»، قال شينيتشي. «أو ربما سأقعي هنا على قدميك».

«لا، لا يمكنك» وقفت تشيكو بسرعة وأجبرت شينيتشي على الجلوس. «سأذهب واشترى بعض الطعام لسمك الشبوط».

عادت تشيكو ورمت الطعام في البركة. الشبوط وهو يتدافع نحوه، تراكم بعضه فوق بعض طلع بعضها حتى خارج الماء. انتشرت دوائر الامواج الى الخارج، مسببة ارتعاش انعكاسات اشجار الكرز والصنوبر في البركة.

«هل تريد أن ترمي البقية؟» سألت شينيتشي، ممسكة ببقية الطعام لم يقل شينيتشي أي شيء.

«هل مايزال رأسك يوجع؟»
«لا».

جلسا لمدة طويلة. حديق شينيتشي في مسطح الماء بعمق، وجهه صاف «ما الذي تفكر به؟» سألت تشيكو.

«هم.. أتساءل أنا نفسي. ليست هناك اوقات يكون فيها المرء سعيدا لأنه لا يفكر بشيء بكل معنى الكلمة؟»
«بالطبع، في أيام كهذه، مع الأزهار».

«لا، أعني في صحبة فتاة سعيدة جدا، سعادتك تدفع النسمه مثل الريح».

«هل أنا سعيدة؟» سألت تشيكو. مضى ظل من الكآبة على وجهها. لكنها كانت تنظر الى الأسفل، فربما كان ماء البركة منعكسا في عينيها لا غير.

وقفت تشيكو. «توجد شجرة كرز احبها في الجانب الآخر من الجسر».

«بماكانى رؤيتها، انها تلك. أليس كذلك؟

كانت الشجرة منظرًا رائعًا، مشهورة بأغصانها، التي تتدلى مثل شجرة الصفصاف المستحي، مع ذلك فهي منتشرة بوساعة. وبينما كانت تشيكو واقفة بجانب الشجرة، سقطت تويجات الأزهار حول قدميها وحول كتفيها في النسيم الرقيق. اتبستت الأزهار مبعثرة على الأرض. تويجات قليلة طافت على البركة أيضا، ولكن لا أكثر من سبع أو ثمان.

الشجرة مدعومة بسقالة خيزران، لكن يبدو وكأن الرؤوس السديقة لأغصانها ستلمس الماء. خلف البركة وأعلى غياض الأشجار في الضفة الشرقية، كانت الشجرة بأشجارها الفتية الجديدة بادية للعيان من خلال شجرة الكرز المزدوجة.

«هل ذلك جزء من «هيكاشياما؟» سأل شينيتشي.

«إنه، دايمونجياما أجابت تشيكو.

«حقا؟ دايمونجياما؟ ألا يبدو عاليا للغاية؟»

«ذلك لأنك تنظر إليه من تحت الأزهار»، قاطبة ذلك، انضمت

تشيكو الى شينيتشي تحت الشجرة المتقنة.

غادرا في مضيق.

رمل ابيض ضخم منتشر حول شجرة الكرز، انتصبت الى اليمين مجموعة من اشجار الصنوبر الجميلة، عالية نوعا ما على هذه الحديقة. بجانبها الخروج الى حديقة المحارب.

وبينما هما يفتانان عبر البوابة، قالت تشيكو، «أريد أن اذهب الى «كيوميوز».

«صومعة كيوميوز؟» ثم وجه شينيتشي عن عدم اهتمامه. «أود رؤية الغروب على العاصمه من «كيوميوز» لراقت الشمس وهي تنخفض في السماء فوق «نيشياما» قالت تشيكو.

أوما شينيتشي برأسه «لنذهب»

«هل نذهب؟»

كان الطريق طويلا نوعا ما. تقاديا القطارات، أخذين الطريق الملتف الأكثر مسافة الى شارع معبد «نارنجي»، مارين خلف معبد «تشيشين» بعد ذلك مرا خلال خلف متنزه «ماروياما» ماشيين في الممر الضيق الى صومعة كيوميوز.

لم يبق من المتنزهين على الشرفة إلا بعض التلميذات إلا أن وجوههن لا يمكن رؤيتها بوضوح.

هذه هي الساعة التي تقضل فيها تشيكو المجيء. كانت شموع النذور تشتعل في ظلام (الصالة الكبرى)، بيد أنها مرت دون توقف، سائرة من صالة «أميداء الى الحرم الخلفي».

بنيت شرفة الهيكل الخلفي ناتئة من المنحدر الصخري. ومثل سقف بسيط مرتفع مصنوع من لحاء السرو، بدت الشرفة معلقة بدقة أيضا. الشرفة تواجه الغرب، مطلية على العاصمه صوب «نشيياما».

الأضواء منيرة في المدينة، إلا أن السماء مايزال فيها وميض خفيف.

استندت تشيكو على السياج وحذقت صوب الغرب، بدت ناسية شينيتشي. اقترب منها.

«شينيتشي، كنت طفلة مهجورة، لقطعة». تكلمت تشيكو بفتة.

«طفلة مهجورة؟»

«نعم».

استحار شينيتشي من هل في كلمتي «طفلة مهجورة» معنى ساكوكولوجي.

«منبوذة»، همس شينيتشي «هل تشعرين في بعض الأحيان وكأننا كنت طفلة منبوذة».

فإذا كنت منبوذة فائناً كذلك... ووجيا. ربما كل الناس أطفال منبوذون. ربما الولادة هي مثل كون الإنسان منبوذاً على الأرض من لدن الله.

حقق شينيتشي في جانب وجه تشيكو، لون احمرار شفق الغروب خديها بغموض الى أبعد حد. ربما ذلك بتأثير المساء الربيعي.

يقولون نحن أطفال الله. ينبذنا هنا، ومن ثم يتخذنا... لكن تشيكو نظرت الى أنوار العاصفة القديمة، كأنما لم تسمع شيئاً، حتى أنها لم تلتفت الى شينيتشي.

بعد أن أحس شينيتشي بحزن يستعصي على الفهم في داخل تشيكو، شرع يوضع يده على كتفها. ابتعدت. «يجب ألا تلمس طفلة منبوذة».

«لكنني قلت أطفال الله، كل الناس، منبوذون هنا، رفع شينيتشي صوته.

ولست المسألة معقدة بتلك الصورة. لم أكن منبوذة من لون الرب. والداي البشريان نذاني».

لم يتكلم شينيتشي.

«كنت لقيطة تركت أمام باب محل «بنكرا» المشبك».

«ما هذا الذي تقولينه؟»

«حقاً ما أقول. ولكن ما الفائدة من أخبارك بالقصة. حين أقف هنا في شرفة الكيوميزو، ناطرة الى الغروب فوق المدينة الواسعة، فأنتي أسألم هل ولدت هنا في كيوتو».

«ما هذا الذي تقولينه؟ أنت مجنونة».

«هل يمكن الكذب بشيء مثل هذا؟»

«لأنك طفلة تاجر بالجملة مدللة ووحيدة. وطفلة وحيدة تكون خادمة لأوامها الباطلة».

«والداي يحباني ويعتنيان بي. لا يهم الآن إن كنت لقيطة».

«هل لديك برهان على أنك لقيطة؟»

«برهان؟ الباب المشبك. أعرف ذلك الباب القديم جيداً. بات

صوت تشيكو أكثر ودا، «كنت في المدرسة المتوسطة - كما أظن

- حينما دعيت والدتي وقالت لي إنني لست طفلتها هي، لست

البنيت التي سبيت لها وجع الولادة. قالت إنها سرقاني وأنا

طفلة وهربا بسيارة. ولكن لأمي قصة مختلفة عن المكان

الذي التقطاني منه. ففي بعض الأحيان يقولون في المساء تحت

أزهار الكرّز في معبد «كيون» في أحيان أخرى يقولون في قاع

نهر «كامو». يظنان لو عرفت بأنني كنت منبوذة أمام المحل،

فستألم تألماً شديداً».

«أما من طريقة معرفة من كان والدك الحقيقيان؟»

«والداي الحاضران يحباني حياً، ليست لدي أية رغبة

في التفتيش عن أمي وأبي الأصليين. قد يكونان حتى بين بوذي

مقبرة الفقراء والمجهولين في «أداشييو» بالطابع فإن الأحجار

هناك قديمة جداً».

انتشر لون الربيع المسائي الناعم، مثل ضباب أحمر وان، من «نيشياما» عبر نصف السماء.

«شينيتشي لم يستطع تصديق تشيكو بأنها لقيطة، وأقل من ذلك تصديقاً بأنها كانت طفلة مختلفة. كان بيت تشيكو جوار تاجر جملة، وإذا ما سأل المرء هناك، فسيعرف إن

كان ما قالتها صحيحاً. طبعياً، أن «شينيتشي» لم يرد التحقق من الأمر، كان حائراً. لماذا قامت تشيكو باعتراف كهذا؟

هل أتت به الى هنا لكيوميزو لجرد أن تطلعه على ذلك؟

أصبح صوت تشيكو صافياً، وجرت في أعماقه نغمة قوة.

لم تبد أنها كانت تستغيث بشينيتشي. بالتأكيد فإن تشيكو أدركت بغموض بأنه يحبها. هل كان المقصود من اعترافها أنها

تكشف عن قلبها الى الشخص الذي أحبته؟ لم يبد الأمر كذلك بالنسبة الى شينيتشي. بالأحرى شعر برفض لحبه، حتى ولو

كانت ببساطة. قد لفتت القصة عن كونها لقيطة

في معبد «ميشان» كرر شينيتشي عدة مرات أن تشيكو

«سعيدة، ظاناً أنها ستعترض على ذلك، قال: «بعد أن عرفت

بأنك لقيطة، هل كنت حزينة؟ هل شعرت أنك منبوذة؟»

«لا، لا بأس. فقط حينما أخبرت والدي أنني أريد أن

التحق بالكلية، وقال إن ذلك سيكون عائقاً مادامت سارت عمل

العائلة. عند ذاك فقط شعرت بالمرنء».

«هل كان ذلك قبل عامين؟»

«نعم».

«هل أنت مطيعة تماماً لوالديك؟»

«نعم تماماً».

«حتى وإن تعلق الأمر بشيء مثل الزواج؟»

«نعم. أنا عازمة على أن أكون كذلك». أجابت تشيكو بلا

تردد.

«وماذا عن نفسك؟ أليست لديك مشاعرك الخاصة بك؟»

سأل شينيتشي

«يبدو أنها تسبب المتاعب حينما تكون للمرء مشاعر

كثيرة».

«لذا فانت تكبحينها... تخمدينها تماماً؟»

لا ليس بتلك الدرجة.

«كلامك لا شيء سوى الغاز. حاول شينيتشي أن يضحك

بمرح إلا أن صوته تلعثم، نظر الى تشيكو، وهو ينحني الى

الامام على السجاج.

«أريد أن أنظر الى وجه طفلة منبوذة محيرة

أنا بالفعل معصاة الآن». التفتت تشيكو ناحيتها للمرة

الأولى. رمضت عيناها عندما نظرت الى سطح «المبنى الكبير» يا

له من مبنى مخيف، صاحت.

بدا وكأن السقف الصنوبري يضغط الى الأسفل إيذاناً،

بشر بكتلة مظلمة كثيفة.

قصتان

خورخي لويس بورخيس

ترجمة: حسونة المصباحي*

- فلورانتينا ، خالتي كانت زوجته والحكاية يمكن أن تهتك النيرة المفخمة، التي تلامس البلاغة، وبعض الجمل الطويلة جعلتني أحقر أنه روى الحكاية أكثر من مرة.

كانت أمي دائمة الاستياء والثرتم من أن تقوم اختها بربط حياتها بحياة خوان مورانا والذي كان بالنسبة لها رجلاً خالياً من أية عاطفة . أما بالنسبة لخالتي فلورانتينا، فقد كان رجلاً فعلاً. وقد رويت قصص كثيرة بشأن زوج خالتي بل زعم البعض أنه ذات ليلة شتاء، وهو سكران ، سقط من مقعد عربة خيول على زاوية شارع «كورونيل» وأن رأسه تهشم على الحجر. وزعموا أيضاً أن الشرطة كانت تبحث عنه وأنه فر إلى الأوروغواي. وأمي التي لم تكن ترغب في أن تؤلم زوج شقيقته لم تطلعي أبداً على حقيقة ما كان يجري. كنت صغيراً آنذاك لذا أنا لا احتفظ بأي ذكرى عنه. خلال بداية القرن، كنا نسكن في عمر «روسيل»، بيتاً طويلاً وضيقاً وكان البيت الخلفي والذي كان دائماً مغلقاً، يفتح على «سان سالفادور». في غرفة بتسقيفة البيت، كانت تعيش خالتي التي كانت قد شاخت ولم يعد عقلها سليماً. هزيلة وبارزة العظام، كانت، أو على الأقل هكذا كانت تبدو لي فارعة الطول، ولم تكن تتحدث إلي إلا نادراً. كانت تخشى مجرى الهواء، ولم تكن تخرج من البيت أبداً. ولا تدعنا ندخل غرفتها مطلقاً. قد فُاجأتنا أكثر من مرة تسرق أو تخفي طعاساً. وكان يقال في الحي أن موت أو اختفاء مورانا جثتها. ودائماً كنت أراها مرتدية السواد. وقد تعودت على أن تتكلم وحدها.

كان البيت ملكاً لواحد يدعى «لوشاسي» ، وكان حلاقاً في حي «باراكاس» ، وكانت أمي خياطة تعمل في البيت. كانت أوقات صعبة وقاسية للغاية. ودون أن أفهم معناها الحقيقي؟ كنت أسمع كلمات يهمس بها الكبار من حولي، كلمات مثل : محكمة ، حجز، حلول الأجل.. كانت أمي متخفة بالجراح، أما خالتي فكانت تردد بعناد: خوان لن يسمح لهذا الإيطالي بأن يطردنا من البيت. وهي تذكرنا بالقصة التي أصبغتنا نخطها من ظهر دنا من قصة رجل وقح جاء من جنوب المدينة ليشتك في شجاعة زوجها. وعندما علم هذا الأخير بالموضوع ، بحث عن الرجل الوقح وصفى حسابيه معه بضربة سكين، ثملقى به في رياشيلو». وأنا لا أدري أن كان ذلك صحيحاً. ما بهم اليوم

*خوان مورانا

رددت خلال أعوام عدة أنني نشأت في «بالامو» والحقيقة، وهذا ما انتهت إليه الآن، أن المسألة كانت مجرد تبجح أدبي يعود إلى أنني كبرت وراء حاجز من الحديد، في بيت بصديقه، داخل مكتبة والدي وأجدادي. وكانت «بالامو» السكين والقيارة تجول، وهذا ما أكده لي الآخرون، قريباً من هناك، في زوايا الشوارع وفي عام ١٩٣٠، خصصت دراسة «كاريبا جو» جارنا الذي غنى ومجد الأحياء الفقيرة والصدقة وحدها هي التي جعلتني التقى، بعد ذلك بقليل ، باميلىو تراباني، كنت ذاهباً إلى «موردين» وتراباني الذي كان جالساً قرب نافذة عربة القطار، سبتاين ياسي، وكان في أن أمضي بعض الوقت قبل أن أتصرف عليه. فقد مرت سنوات عديدة على الزمن الذي كنا نتقاسم فيه نفس المقعد في مدارس شارع «تاماس» ومن المؤكد أن روبرتو روديل يبتكر ذلك.

والحقيقة أننا لم نتصادق أبداً. وقد فرقنا الزمن أو فرق أيضاً بين لامبالاة كل واحد منا بالآخر وقد علمني ، وهذا ما أتذكره الآن، العبارات الدارجة الراضية في ذلك الوقت، وفي القطار خضناً في واحدة من تلك المناقشات المبتذلة والسطحية التي تسعى جاهدة للعثور على وقائع وأحداث غير ذات جدوى التي أخبرتنا بموت زميل لنا لم يعد غير اسم في الذاكرة. فجأة قال لي تراباني:

- أعطاني أحدهم كتابك عن كاريباجو وفيه تتحدث طوال الوقت عن الأطفال السيئين. لكن قل لي يا بورخيس ، ماذا تريد أن تعرف عنهم؟ كان ينظر إلي وهو مروع.

- لقد جمعت وثائق حول الموضوع .. أجيبت.

لم يدعني أكمل وقال لي

- وثائق .. هذه هي الكلمة .. أما أنا فأعرفهم أولئك الأشخاص.

بعد صمت أضاف بنية من يريد أن يبوح بسر:

- أنا حفيد خوان مورانا.

كان خوان مورانا من أشهر هواة الشغب والشجار في «بالامو»، أواخر القرن الماضي. وأصل تراباني حديثه قائلاً:

* قاص ومترجم من تونس

أشرت بذلك إلى أمي. وأحد المشرفين على موكب الدفن ضحك ووضع في أن هذا الشكل الذي يرتدي الأسود هو «لوشاسي». نظرت إليه وأنا مفتون وكان على أمي أن تجذبي من يدي. خلال أشهر لم نتكلم عن أي شيء آخر. والجرائم في ذلك الوقت كانت نادرة. فكروا في الجلبة التي أحدثتها قضية «ميلينا وكامبانا» و«سيليتر»؛ الكاشان الوحيد في «بيونس آيرس» الذي لم يبق شعر رأسه كانت خالتي «فلورانتينا». كانت ترد بالحاح الشيوعية: «لقد كنت أقول لكم دائما بأن خوان لم يسمح للايطالي بأن يرمي بنا في الشارع».

ذات يوم نزل المطر مدرارا وبما أنه لم يكن باستطاعتي أن أذهب إلى المدرسة فإزني رحلت أفقد البيت. صعدت إلى التسقيفة. كانت خالتي واقفة هناك، مكتفة اليدين. تبينت أنها لا تفكر في أي شيء. كانت للغرفة رائحة الغرف المغلقة طول الوقت. في إحدى الزوايا، كان هناك فراش حديدي مبسج معلقة على أحد قضبانه في زاوية أخرى، صندوق من خشب مخصص للثياب. على أحد الجدران الطويلة بالجدار، علفت صورة للزوار على الطاولة الصغيرة قرب الفراش، كان هناك شمعدان صغير.

دون أن ترفعه عينيها، قالت لي خالتي: - أعلم ما الذي جاء بك إلى هنا. أمك هي التي أرسلتك. إنها لا تريد أن تفهم أن خوان هو الذي أنقذنا. خوان؟ خاطرت أنا بالقول - خوان مات منذ عشرة أعوام. - خوان هنا، قالت هل تريد أن تراه؟ - فتحت درج الطاولة الصغيرة القريبة من الفراش وأخرجت منه خنجرًا.

واصلت بصوت ناعم: - هاهو. كنت أعلم أنه لن يتخل عني أبدا، لم يدع لـلايطالي الوقت بأن يقول ألف!

عندئذ فهمت. تلك المجنونة البائسة هي التي قتلت «لوشاسي» مدفوعة بالكراهية والجنون وربما بالحب، من يدري تسلمت من الباب الخلفي، واجتازت في ظلام الليل شوارع وشوارع، لتعثر أخيرا على البيت، وببيديها الكيرتين بارزتي العظام، غرزت السكين في جسد الرجل. والخنجر كان لدمورانا، الموت هو الذي ظلت تعذب به. ولا أدري إن كانت قد باهت بسر قصتها لأمي بعد ذلك. وقد ماتت قبل وقت قليل من طردنا من البيت.

هنا تنتهي قصة «تراباني» الذي لم أره بعد ذلك أبدا. في قصة هذه المرأة التي ظلت وحيدة، غير قادرة على الفصل بين زوجها، ونمرها، وذلك السلاح القاتل الذي تركه لها، سلاح الجريمة التي اقترعتها، اعتقد أنه بإمكاننا أن أتينا رمزا ما، بل ربما عدة رموز.

كان «خوان مورانا» يتسكع في الشوارع المائفة بالنسبة لي، والذي عرف ما يريده الرجال، وعرف أيضا طعم الموت، ثم أصبح ذلك خنجرًا، ثم ذكرى خنجر وغدا لن يكون إلا النسيان. النسيان العادي.

هو أن تلك القصة رويت أكثر من مرة، ونحن صدقناها. أرى إلى نفسي نائما في مساحة فارغة من الأرض في شارع «سارانو»، أشحد أو أبيع زليقات في سلة. هذا الحل الأخير كان يبدو لي معقولا لأنه بإمكانه أن يحول بيني وبين الذهاب إلى المدرسة.

لا أدري كم استغرقت محنتنا من الوقت. المرحوم والدك قال لنا ذات يوم أنه ليس باستطاعتنا أن نحسب الزمن بالإيام، متلما نحسب النقود بالليمات والسنتات ذلك أن الليمات أو السنتات متشابهة أما الأيام فليست كذلك بالمرة. كل يوم مختلف عن الآخر. بل كل ساعة. لم أفهم جيدا مثل هذا الكلام غير أن جملة المرحوم والدك ظلت محفورة في الذاكرة. في واحدة من الليالي، حلمت حلمًا انتهى بكابوس. حلمت بخوان زوج خالتي. أنا لم أعرف عليه أبدا، لكنني كنت أتخيل هيئته وأراه مختلطا بدم هندي، قوي البنية، بشارب رقيق، وشعر طويل. كنا متجهين نحو الجنوب، عبر حقول شاسعة، وغابات، ولكن هذه الحقول وهذه الغابات كانت أيضا شارع «تاماس» في حلمي، كانت الشمس عالية في السماء، وكان زوج خالتي يرتدي كسوة سوداء. توقف بالقرب من صقالة في ممر ضيق، وضع يده تحت جاكته في نفس موضع القلب، ليس كمثل ذلك الذي سيخرج سلاح، لكن مثل ذلك الذي يريد أن يخفيه، وبصوته الحزين قال لي: «لقد تغيرت كثيرا». أخرج يده وعندئذ رأيت مخالب طائر جارح. استيقظت وأن أولول من الرعب في الظلام.

في اليوم التالي. أجبرتني أمي أن أرافقها إلى دكان «لوشاسي». كنت أعلم أنها كانت تريد أن تطلب منه تاجيلا. ومن المؤكد أنها أخذتني معها بغية إبراز معاناتها أمام ذاتها. ولم تكن قد تفوهت بكلمة واحدة حول الموضوع أمام شقيقتها. ولو فعلت ذلك، لرفضت هذه الأخيرة رفضا قاطعا أن تهن نفسها بمثل هذه الأمانة. وقيل ذلك، لم تكن قدماي قد وطئتني «باراكاس». وقد بدا لي أنه مزدهم أكثر بالناس، وبالحركة، وأن المساحات الفارغة قليلة. عند وصولنا إلى زاوية الشارع، رأينا أعوان شرطة وأنا متجمعين أمام الرقم الذي كنا نبحث عنه. وكان رجل يردد من مجموعة إلى أخرى بأنه حوالي الثالثة صباحا، أيقظته ضربات على باب «لوشاسي»، ثم سمع الباب وهو ينفق وأحد ما يدخل. لا أحد أغلق الباب بعد ذلك. عند الفجر عثر على «لوشاسي» ممددا عند المدخل، وهو نصف عار. كان قد قتل بضربات سكين. وكان يعيش وحيدا والشرطة لم تعثر أبدا على الجاني. والفرغيب أنه لم يسرق شيئا من بيت الضحية. وأحد آخر ذكر بأن الراحل، أصبح خلال الأشهر الأخيرة شبه أعمى. وشالت قال بنبذة قاطعة بأن أجله جان. هذا الحكم القاطع، والذرة التي تقط بها، جعلاني أنفعل إلى حد ما. بعدما لاحظت أن كلما مات أحد، إلا ووجد أحد آخر لكي يقوم بهذا الاكتشاف.

المشرفون على الماتم دعونا إلى شرب القهوة، وأنا شربت فنجانا في التابوت، كان هناك وجه من الشمع مكان وجه الميت.

* روزاندو و خواراز *

كانت الساعة تشير الى الحادية عشرة ليلا. دخلت المقهى، الذي اصبح اليوم حانة، وذلك في زاوية تقاطع شارعى «بوليفار» و«فينيزويلا». والرجل الجالس في الركن اشار لي بان اتقدم. ثمة هيبه لا غبار عليها تنضغ من شخصه ذلك اني اطعته في الحين. كان جالسا امام احدى الطاولات الصغيرة، وبطريقة لم استطيع تفسيرها، أحسست أنه أمضى وقتا طويلا وهو جالس هناك بلا حراك امام كاسه الفارغة. لم يكن لا طويلا ولا قصيرا. له ملامح حري في زنيه، ربما جاء من الريف. ولم يكن شاربه الرمادي كثيفا. وسريع التأثر بالبرد مثل كل امالي «بيونس آيرس»، ظل مرتديا معطفه الثقيل. دعاني الى شرب شيء بصحبته. جلست وبدا الحوار بيننا في الحين. حدث ذلك مطلع عام ١٩٣٠.

قال لي الرجل

— انت لا تعرف الا اسمي، أما أنا فأعرف جيدا أيها السيد. أنا روزاندو و خواراز. لا بد أن المرحوم «باريديس» حدثك عني. كان لذلك العجوز نزوات. كان يحب الكتب، ليس كي يفع الناس، وإنما لكي يسليهم. وبما أنه ليس عندنا ما نطلع، فانتسي سوف أروي لك ما حدث بالضبط خلال تلك الليلة الشهيرة، التي قتل فيها «كورالرو»، انت، أيها السيد، كنت قصصت أنك في إحدى الروايات أنا عاجز عن تقييما غير أني أريد أن تعرف الحقيقة حول هذه القضية.

صمت قليلا وكأنه يتجمع ذكرياته، ثم واصل الحديث قائلا.

— تحدث أشياء لا يمكننا أن نفهمها إلا بعد أن يمر وقت على حدوثها، ونحن لا نستطيع أن نفهمها إلا شيئا فشيئا بمرور الزمن. ما حدث لي تلك الليلة، أنسي من بعد كبرت في حي «مالورنادو» فيما وراء «فلورانتينا» كان مزلة فعلا خيرا عندما أزلوها دائما أفكر بأنه ليس علينا أن نوقف عجلة التقدم. في النهاية، كل واحد منا يلد حيث يشاء. وأنا لم أسع أبدا أن أعرف اسم الذي منحتي الحياة. كانت أمي «كليمانتينا خواراز» امرأة شجاعة تكسب قوتها من خلال كسب الثياب. اعتقد أنها من «انتربروس» أو من «الاوروجواي». مهما يكن، فقد كانت أحيانا تتحدث عن الدنيا من «كونسابسيون» و«الاوروجواي» نيت كما تبيت الحشائش البرية. تعلمت أن أتشاجر مع الصبية الآخرين، بقطعة خشب أصبحت صلبة بعد وضعها في النار. ولم أكن قد عرفت بعد كره القدم التي كانت قديما اللعنة المفضلة للانجليز.

ذات يوم، في إحدى المقاهي، راح واحد يدعى «كارمانديا» يطلبنى للمبارزة. وأنا علمت وكأني لا أسمع. أما هو، وقد كان سكران، فقد راح يلح في طلب ذلك. خرجنا الى الشارع على الرصيف، التفت ومن خلال الباب نصف المفتوح قال لزيائتي المقهى.

— اطمئنا سوف أعود بعد حين

كنت أخفي خنجرا، انطلقنا باتجاه الوهد وكل واحد منا يراقب الآخر بحذر شديد. كان يكرهني بسنوات قليلة. وقد كنا تشاجرنا قبل ذلك أكثر من مرة وأحسست أنه سوف يفتح بطني. كنت أمشي على يمين الدرب وهو على يساره. فجأة تعثر في قطعة

حديد قديمة. وحتى قبل أن يصل الى الأرض، أرتعيت عليه دون أن أفكر في ذلك. جرحته بالخنجر في وجهه، ثم بدنا نتصارع، وجسد كل واحد منا ملتحم بجسد الآخر. من وقت لا يمكن تحديده ثم انتهيت بأن وجهه له خضرة سكين كانت الأخيرة. بعدها لاحظت أنه جرحني هو أيضا جروحا بسيطة. ومن تلك الليلة تعلمت أنه ليس من الصعب قتل رجل وليس من الصعب أيضا أن يقتل الانسان. كان النهر يجري هناك في عمق الوهد. ولكي أريح الوقت أخفيت الجثة وراء كومة من الآجر. ومنساقا لطيش أخذت منه خاتمه الثمين الذي شوهه دائما في أصبعه ووضعته في أصبعي. بعدها وضعت قبعتي على رأسي وعدت الى المقهى. دخلت بخطوات هادئة وقلت:

— وإننا أنا الذي عدت!

طلبت كأس نبيذ ذلك اني كنت بحاجة الى ذلك. وعندئذ أشار لي أحدهم أن هناك لطخة دم على ثيابي.

أمضيت الليلة وأنا اتقلب على الفراش ولم أتم إلا عند الفجر. أخرج الظهيرة جاء شرطيان للقبض علي. أطلقت أمي -يرحمها الله- صرخات عالية. ساقني الشرطيان كما يسوقان مجرما. أمضيت لياليتين ويومين في الزنزانة الانفرادية. لا أحد جاء ليعالين وضعي غير «لويس إيرالا» الذي كان صديقا حقيقيا غير أنهم لم يسمحوا له بذلك. ذات صباح، طلب مفوض الشرطة احضاري نظرا الى وقال:

— اذن أنت هو الذي أجهز على «جارمانديا» أليس كذلك؟
— بما أنك تقول ذلك... أجبت..

— نقول: سيدي مفوض الشرطة. ليس مفيدا بالنسبة لك أن تحاول المرافعة. ها هي أقوال الشهود والخاتم الذي وجد في اصبعك. هيا، امض على اعترافك كاملة.

وضع الريشة في المحبرة ثم مدها لي

— دعني أفكر سيدي مفوض الشرطة. قلت له.
— أعطيك أربعة وعشرين ساعة لكي تفكر في الزنزانة الانفرادية. وإذا لم تتفكر، فكن على يقين بأنك سوف تقضي فترة في الظل، في شارع «لاس هيراس».

وكانت أنت تتصور، لم أفهم شيئا من هذا الخطاب.

— إذا ما أنت اعترضت، فسوف يطلق سراحك، بعد بضعة أيام. بعد ذلك سوف أخلصك من القضية و«دون نيكولاس باريديس» وعندي بأن يحل المشكلة.

طلعت في السجن عشرة أيام. بعدها تذكرتني. أمضيت كل ما طلب مني أن أمضيه، وولاد من أعوان الشرطة قادني الى شارع «كابرييرا». كانت هناك خيول مربوطة عند السياج، وعند المدخل جموع كثيرة أكثر من تلك التي نرأها في محلات البغايا. جموع تشبه جموع الحملات الانتخابية. وأون نيكولاس الذي كان يتناول الشاي، انتهى بأن انتبه لوجودي وبهذه. تام قال لي أنه سوف يرسلني الى «مورون» حيث يعدون هناك انتخابات ثم طلب من السيد «الافاريان» يضعني تحت مظهر التجربة وقد كتب الرسالة شاب أليس الأسود، يقرض الشعر كقليل في حول الناس البؤساء والوضيعين. مواضع لا يمكن أن تم جمهورا راقيا

ومترقها شركته على ما قدمه لي ثم خرجت وهذه المرة لم يصحبنى عون شرطة. استطعت أن أرى أن أقول اننسي أنقذت نفسي، العناية الالهية تعرف ما تريد وموت «جارمانديا» الذي كان سيسبب لي في البداية، مشاكل، أصبح الآن مفيدا للفلسفة لي. وطبعاً كنت في قبضة الشرطة. وإذا لم أنقذ الحزب، فسانهم سيعدونوني الى الزنزانة، غير أنني أصبحت أكثر جسارة وثقة في نفسي. وقد حذرني «الفايريه» من أنه مطلوب مني أن أمشي في الطريق المستقيم معه، غير أنه قال لي بلسانه بإمكاني أن أصبح حارسه الشخصي. نفذت كل ما طلب مني. وفي «موريون» ثم في الهي الذي ولدت ونشأت فيه، حزت على ثقة رؤسائي، وأشاع الحزب ورجال الشرطة انني رجل خطير. وفي التجمعات الانتخابية سواء في العاصمة أو في الأقاليم أصبح لي ثقل كبير، وفي ذلك الوقت، كانت الانتخابات تدور في أجواء مضطربة ومتقلبة. وأن أروي لك أيها السيد بعض الوقائع السبقة. لم يكن باستطاعتي أبداً أن أنتصر على الراديكاليين غير أنني كنت مهاباً من قبل الجميع. حصلت على امرأة وعلى فرس ذهبي. كانت لها هيئة وقورة. وعلى مدى سنوات لعبت دور «ضوان موريرا» الذي ربما لعب هو أيضاً في عصره أدواتاً قذرة. وكنت أرتاء محلات القمار وأكثر من الشراب.

نحن الشيوخ، نحب الثروة، ولا نرغب في الانتهاء منها أبداً. لكن ما أنا أصلاً في الموضوع الذي أريد أن أحدثك بشأنه، ليست أدري إذا ما أنا كنت قد حدثتك من قبل عن «موريس إيرالا» وهو صديق نادر. كان رجلاً في سن لا يمكن تهديدها، وأبداً لم يتقاسم عن أداء عمل أو مهمة، وكان يحبني. وعلى مدى حياته، لم يضع قدمي في أي لجنة من اللجان. كان يعيش من عمله كتجار ولم يكن يحضر أي شيء في شؤون الآخرين. كما أنه لم يكن يسمح لأي إنسان آخر بأن يحضر انفيه في شؤون الخاصة. جاءني ذات صباح وقال لي:

«أريد أن أروي لك أن «كانيلدا» تركتني وإن الذي أخذها مني هو روفينو اجاليرا»

كنت قد سمعت بهذه القصة وأنا في «موريون» قلت له نعم أنا على علم بذلك. أنا الأقل سواء من كل «الاجاليرا».

«سليم» لا، الآن سيكون له حساب معي. فكرت قليلاً ثم قلت:

«لا أحد يأخذ شيئاً من الآخر وإذا ما كانت «كانيلدا» قد تركت فلانها تحب «روفينو»، وأنك لم تعد شيئاً مهما بالنسبة لها.

«لكن ماذا سيفعل الناس؟ انني جبان؟

«أنا أنصحك بالأ تحدث لنفسك مشاكل بسبب ما يقوله الناس وبسبب امرأة لم تعد تحبك.

«هي لم تعد تهمني أيضاً. الرجل الذي يفكر خمس دقائق في امرأة ليس رجلاً واثماً. «كانيلدا» امرأة لا قلب لها والليالة الأخيرة التي أمضيها مع بعض، قالت لي بأنني بدأت أشيخ.

«هي قالت الحقيقة.

«الحقيقة وحدها تجرح. لكن ما يهمني الآن هو «روفينو». كن حذراً. لقد شاهدت «روفينو» يصارع في ساحة «مارلو». إنه صعب المراس.

«هل تعتقد انني خائف؟

«أعرف أنك لست خائفاً، لكن فكر جيداً، أو أن تقتله أو أن توضع في الظل، أو أن يقتلك فتذهب الى مقبرة «شاكاريثا».

«ربما، ماذا تفعل أنت لو كنت مكانني؟

«لا أدري غير أن حياتي ليست مثالية، أنا فتي، لكيلا يذهب الى السجن أصبح لاهل لصالح من يرغبون في النجاح في الانتخابات.

«أما أنا فإفرض رفضاً قاطعاً القيام بمثل هذه الأعمال. لي حساب أريد أن أصفيه. هذا كل ما أريد.

«أذن ستخلق لنفسك مشاكل بسبب رجل تجهل وامرأة لم تعد تحبك لم يعد راغباً في الاستماع إلي. في اليوم التالي، بلغني أنه استقر روفينو في حانة في «موريون» وأن روفينو قتله.

«ذهب الى الموت أو قتل كما ينبغي أن يقتل لقد نصحتني نصيحة صديق مع ذلك أحسست انني مذنب في حق.

بعد مرور بضعة ليال على الحادث، ذهبت لأحضر صراع ديكة. لم يسبق لي أن أحببت مثل هذه العروض، غير أنني في يوم الأحد ذاك، شعرت بأشمنزاًز لا مثيل له. فما الذي حدث لهذه الحيوانات حتى تتقاتل بمثل تلك الطريقة البشعة.

ليلة الراقصة، ليلة نهاية الراقصة، تواعدت مع أصدقائي مرقص «لأبراداه» لقد مرت سنوات عديدة على ذلك غير أنني مازلت حتى هذه اللحظة أفسنن الزهر الذي كانت الفتاة التي تعجبني أن ترتديه. انتظم الحقل في الباحة، وكالمادة كان هناك رجل سكران حاول بث الغوغم غير أنني حاولت بكل ما استطعت أن يمر كل شيء حسب قواعد اللياقة والألم. لم تكن الساعة قد أشارت بعد الى الحادية عشرة ليلاً حين ظهر أناس قادمون من مكان آخر. واحد منهم يدعى كورالانو، والذي قتل غيراً في تلك الليلة، ربما الجميع إلى كاس. وبالصدفة، كان لنا، وأنا نفس القوغم. وكانت له فكرة لم يستطع أحد معرفتها. اقرب مني وراح يطرني بالمذبح. قال لي أنه قادم من الشمال حيث سمع عني الكثير.

تركته يتحدث كما يجب غير أنني بدأت احتاط منه. كان يعب الكاس تلو الكاس ربما لكي يكتبني للشعاع ثم انتهى بأن دعاني الى المباراة.

وعندئذ حدث ما لم يتمكن أحد من أن يفهمه في رأس هذا المستفز المعتم بالشراب، رايث نفسي كما في امرأة وخجلت من ذلك. لم أكن خائفاً، ولو انني أحسست انني خائف، فربما خرجت للمباراة ظلت ثابت الجاش والأخر، الذي كان وجهه قريباً جداً من وجهي، صاح لكي يسمعه الجميع.

«هل تريد أن أقول لك شيئاً؟ حسناً. انت جبان!

«ربما، قلت له. أنا أخشى أن أنتع بالحيان، وبماكان أن تضيف أيضاً أنك وصفتني بأبسن الكلمة وأني تركت تبصق في وجهي. هل يرضيك هذا؟

أخرجت «لا لوجونيرا» السكين الذي كنت أخفيه في حزامي. ومعتاطة حتى الجنون، وضعتني في يدي وأضاف: «دوراندو اعتقد أنك بحاجة إليها. تركت السكين تسقط وخرجت دونما عجل فتح الناس أمامي وهم مذهولون. وهل يفهمي ماذا كانوا يفكرون؟

لكي أفر من هذه الحياة، ذهبت الى الأورواجوي حيث عملت سائق عربات للخيول. منذ عودتي، استقر بي الحال هنا أن «سان تاليو» كان دائماً وأبداً جباناً

الجيش أيضا. ويفضل الحرب هناك الآن ثلاث أرامل في القرية لديهم عقارات. وبالميل وحسب الوضع الراهن ، فلكل منهن ابن، ولكن ليس بمقدور أن تعرف أبدا ما سنتنتهي إليه الأمور. فقد يمكن لأي من هؤلاء الأبناء أن يلقي حقه دفاعا عن وطنه في أي وقت الآن. ولسوف أخرج من الأمر ظافرا، أعلم أن هذا ما سيحدث لي، فلم يحدث أن أتيت شيئا واحدا من شأنه أن يستثير حفيظة القرية، ويدفعها لمعاداتي، ومن المؤكد أن عدد الأرامل سيرتفع. وليس هناك ما يدعو للتعجل. وكل ما علي هو الجلوس والتمهل والتفكير مليا في الأمر. مساحة الأرض المزروعة أرزا زائد العائلة مقسومة على اثنين....».

فجأة دوى رنين الهاتف، وانزلت حبة البطاطا التي كان يقشرها من يده، فسقطت في الرمال. إلتقطها، ومسحها في ردى قميصه النحيف، وأنبعث واقفا، وتمطى، كأنما من قرط الألم، قبل أن يمضي إلى الدهليز. التقط سماعة الهاتف بالطريقة العرضية الغريبة التي تقتضيها منهته، ورد بصوت متعب ولكن عندهد ازداد التعبير المرتسم على محياه توترا، وشرعت الأصابع المطبقة على حبة البطاطا في الارتجاف.

ما إن تجاوز الجنود القرية، حتى مضوا قدما إلى الجبال، وعلى امتداد الطريق مروا بتلال وأودية وغابات، ماضين في المناورات حيثما ذهبوا، بحيث أنهم لدى وصولهم إلى السلسلة الجبلية الأخيرة كانت الساعة قد تجاوزت الثالثة بالفعل. وعصفت الريح بشدة متقاومة الزخم، وراحت تلقي بالثلوج حولهم كالسيارات إلى أن عجزوا عن النفاذ أنفاسهم، وطوال هذا الوقت لم يتناولوا طعاما، وأجبروا على السير وقتا مضاعفا في طريق العودة. وكان من المعروف أن عقابا صارما ينتظر كل من يضبط متاخرا عن الباقين. ومع ذلك فإن ستة جنود تخلفوا وراء زملائهم. ولأن هذا التدريب كان تدريبا خاصا، أعد لاختبار التأثيرات المجتمعة للوجع والإعياء والبرد، فقد تم توقع إمكانية أن يضل البعض الطريق. وتبعهم وحدات طبية، ولكن عندما انضمت العناصر الطبية إلى الفصيلة تبين أنه تم إلقاء القبض على خمسة ممن تخلفوا في الطريق فقط، وبدا أن جنديا واحدا قد اختفى عن الأنظار.

من شأن الجندي الغائب أن يتصور جوعا، ومن المؤكد أنه سيتجه إلى القرية، وإذا ما أبدى له أدنى قدر من التشجيع فإنه يحاول الحصول على ملابس مدنية أو أي شيء آخر يخطر بباله باستخدام القوة.

في يوم زمهريري إلى حد تجمد الأحلام
تراءى لي حلم رهيب
في صدر الأصيل
اعتمر حلمي قبعته ومضى خارجا
أوصدت الباب وراءه

حدث الأمر قبل خمسين عاما تقريبا يقولون إن الحقيقة لازمن لها، ولكن هذه القصة لها زمنها، وهو زمن الحقيقة. منذ الليلة قبل البارحة، عمت عاصفة ثلجية رهيبية القرية الصغيرة الواقعة في كنف الجبال على امتداد حدود المقاطعة، وانطلق زيف الريح كأنه صراخ معاناة، وفي الصباح الباكر مضت فصيلة من الجنود في تدريب لاحتمال الطقس البارد يتعثرون متجهين إلى القرية من البلدة الواقعة عبر سلسلة الجبال. راهوا يجرون أحذيتهم الضخمة المصنوعة من القش عبر الثلوج الثقيلة، التي دفعتها العاصفة على إيقاع نشيد عسكري، وعبروا القرية بخطى ينقصها الثبات وسرعان ما عاودوا الاختفاء في العاصفة الجليدية، كظلال عديدة.

ضرب المساء أطنابه وخمدت الريح وفي مخفر الشرطة، على الطريق المضي إلى القرية جلس ضابط شرطة عجوز، متوح، وراح يقشر البطاطا بذهن شارد، فيما هو يدفيه أخمص قدميه قبالة موقد متوهج الاحمرار. كان الراديو يتحدث بنبرة رتيبة عن شيء ما، لكنه لم يكثر به، وإنما غرق في حلم يقظة بهيج.

راح يحدث نفسه متأملا «أعرف حق المعرفة أن عدة القرية ومعاونيه مشغولون في البيع غير المشروع للسلع المدعومة المخصصة لنظام الحصر، وأن كبير كهنة المعبد ضالع في الأمر بدوره. ويخفي السلع تحت أرضية المعبد. لكنني ألزم الصمت، وكل من في القرية يعرفون أنني أمسك على لساني وليس الهدايا التي يجلبونها في حملي على الصمت وإنما لأظهار حسن نواياهم، وعندما اتقاعد لن أضطر للهرب شأن الضباط المقيمين الآخرين ولسوف يكون بمقدوري البقاء على ما أنا عليه، وتحقيق الاستقرار، وربما الزواج من امرأة تحظى بمكانة عقارية صغيرة والاستمتاع بأيام كهولتي في سلام وطماننة أنك ليست لك كيوف باهظة الإرضاء فليست هناك حياة أفضل من حياة المزارع. ولسوف احتاج إلى دار لأرحب فيها بجودة ولدي بعد خروجه من

عندما يحين الوقت، ستكون هناك محاسبة، وستتم تسوية كل شيء، لا يبدو الأمر وكأنني الوحيد المسؤول، وأحس بظهر حلقه ميتلا على نحو غريب. أغلق الصمام المنظم للموقد. وثبت سيفه في موضعه. وقلب ياقة معطفه ومضى خارجا. كان الثلج خفيفا وبديعا ونهاوى على نحو يهيج تحت قدميه، ظهرت آثار الأقدام عليه، وكانت دونما وضوح. وغير بعيد عن جانوت بائع الأسماك كانت دار عمدة القرية، التي تغخر بالنافذة الوحيدة الخريبة الطراز في القرية بأسرها توهج الضوء هناك، وترامى على امتداد المسافة إلى الشارع الصوت المكتوم بضحك منبثق من القلب. ذلك هو صوت كبير الكهنة. ويدلا من الذهاب كالمعتاد إلى مؤخرة الدار فتح الضابط الباب الأمامي فجأة.

توتر الجو في الداخل بفعل المفاجأة، وتناهى مغطيا على ضجة تنحية الأقداح الصينية على عجل تشق العدة الهباب - من ذاك المقبل في مثل هذه الساعة؟ - إنتظر حتى ترى جلية الأمر، هكذا حدث الضابط نفسه متعجنا، ومتعمدا الامتناع عن السرد. فتح الباب الورقي الداخلي المنزلق، وأطل مساعد العدة برأسه من الفتحة. - طيب، أنظر من الذي أقبل! أو لم يكن الضابط! - إنضم إليه رئيس الكهنة، الذي فتح الباب على أقصاه. - أقبلي! - أقبلي! - بدأ جليا أنهم كانوا عاكفين على الشراب. قال الضابط.

أخشى أنه كان هناك القليل من المتاعب. - متاعب؟ ما الأمر؟ - أوه، لسوف يحدثنا عن مهل - هلم أقبلي، على أي حال، أغلق الباب واحتمس قدما من الشراب! - وأصل الضابط حديثه: - يبدو أن أحد الهاربين من الجيش يمضي مطلق السراح باتجاه الجبال الشمالية تطلع كبير الكهنة من فوق عويناته، وقال

- هارب من الجيش. إذا كان يمضي في ذلك الطريق فسوف يجيء إل هنا أيما كان الطريق الذي يسلكه. - نعم، لقد تم إبلاغي بأنه متوجه مباشرة إلينا. - متوجه؟

قالها عمدة القرية، وهو يحك أحد أصابعه على امتداد أرنبة أنفه العالية، في شعور جلي بالضيق.

أضاف الضابط، - إنهم يقولون كذلك إنه متصور جوعا. - أوه، يبدو الأمر حافلا بالمتاعب بالفعل. - أعرب مساعد العدة عن دهشته متفعلا. - عم تصدقون؟ إن الفارين من الجيش خونة لبلادهم، أسوأ أنواع الجنباء وأكثرهم وضاعة، لم لا ننتقل قدما لمطاردة؟ - أشار الضابط بقوله

إعاد الضابط العجز السماعية إلى موضعها وتهذلت كتفا، وعلى مهل عاد إلى موضعه بجوار الموقد. تتشقق وحك قمة رأسه الصلعاء لبعض الوقت. تطلع إلى الساعة. السابعة والنصف. لم يرغب في الحراك، فقد كان البرد شديدا للغاية في الخارج، وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه الحالة لم تكن بعد من حالات الفرار الواضحة من صفوف الجيش. فيا لها، في نهاية المطاف، من عاصفة تلجية تلك التي كانت تهب! وربما كان الفتى قد انفصل في يسر عن رفاقه وضل طريقه وسط الجليد. من ذا الذي سيستفيد به الحمق إلى حد الفرار من صفوف الجيش في طقس كهذا؟ من شأن آثار أقدامه على الجليد أن تهي به على نحو قاتل. لا بد أنه قد ضل الطريق. وربما كان الآن قد تجمد بردا إلى حد التصلب. ومن ناحية أخرى فطالما ظلت الريح على هبوبها فإن الجليد قد يكون أكثر أمنا، فالريح القوية تزيل أية آثار أقدام، بل وربما تخلق للأمر على هذا النحو، ربما كانت جريمة سبق إصرار وترصد. ولكن ما هي الريح قد سكنت وربما سقط في الشرك الذي نصبه، فالجريمة، في نهاية المطاف، لا تغيب.

طيب، لقد تلقيت إيصاحا للموقف، ولكن لا أوامر محددة فهد مهمة الشرطة العسكرية، بالطبع، وبالإضافة إلى ذلك، وعلى العكس من أي سجين فار، فإن الهارب من صفوف الجيش ليس إلا جباناً لا يقصد شرا. دع الأمر وشأنه! دع الأمر وشأنه! فلا طائل من دس أنفك في متاعب الآخرين، وبالإضافة إلى ذلك فلم يسبق لي أن سمعت بهارب من صفوف الجيش أغلت بفعلته.

خيل إليه أنه سمع خمسا خافتا على الباب الخارجي، فالتفت ناحيته، أصاح السمع، ولكن لم تتناه إليه ضوضاء أخرى. لا بد أن ذلك كان من وحى خياله. ولكنه لسبب ما ساوره شعور غريب بالتشكك كان الأمر أكثر من ذلك - كان شعورا أقرب إلى الفزع، كتلة متداخلة من المخاوف لم يملك لها تفسيراً حتى لنفسه. ليس خوفاً من الجندي الهارب. ففي هذه المرة لم يستشعر شيئا من اندفاع الكراهية التي يحس بها حيال المجرمين الهاربين من السجون ويقتله عدم شعوره بتلك الكراهية، للمرة الأولى على وجود أشخاص وقوى يأمرونه بأن يكره، وسمح له بأن يلقى نظرة على الهوة التي تفصل القائم بالمطاردة عن تجري مطاردته - هوة منعه وضع الأمن وسط القائمين بالمطاردة، من أن يراها من قبل.

وخزه الشعور بالذنب، فانبعث واقفا، فصاح بصوت أجش، ليس بإمكانه الأفلات بفعلته! ولكن هذا التصعد لم يترك أثرا يذكر على شعوره بالتشكك. كان ما يزال شعورا لا يتجاوز التشكك الداخلي المحسود الذي يغلفه خوف أوسع نطاقا. وفي أغوار نفسه استشعر القلق من إمكانية أن ينتهي به الأمر إلى التواطؤ - وهو قلق من المؤكد أن كل قروي يشاركه في الشعور به. وكان عجزه عن الهرب من ذلك القلق هو مصدر هذا الخوف الأوسع نطاقا، حدث نفسه قائلا: لقد أوغلت في العمر، ثم أحس بأنثاق غضب هائلة. وحدث نفسه

- نعم ولكن لديه بندقية، وبالإضافة إلى ذلك فالرجل جائع، بحيث أنه يقدم على أي شيء.
قال العمدة، مطلقاً تهديده:

- في الصين، كل قرية وتجمع للناس له سور قلعة يحيط به. دمد الساعد.

- ليس سور قلعة.

- ليكن، ليس سور قلعة.

- مجرد سور طيني.

- ليكن، سور طيني

دهشوا جميعاً من صوت يشبه قفقة السلاسل، والتفتوا حولهم ليشاهدوا ساعة الجدار وهي تشرع في إعلان حلول الساعة الثامنة. سعل الكاهن والتفت متسائلاً.

- هكذا ما الذي ستفعله؟

- إنني أقول بأن علينا الانطلاق للامساك به بأنفسنا وضربه إلى أن يفقد كتلة من اللحم والعظم.

لم يكن من الدهش أن يتحدث مساعد العمدة بمثل هذه البرأة، فقد كان الذكر الوحيد في القرية بأسرها الذي بلغ الثلاثين من عمره، ولم يلتحق بصقوف الجيش بعد، ورغم ذلك فإن صوته فقد القليل من اقتناعه السابق أو ما الضابط موافقاً، كانما تشجيع له، وقال:

- فكرة جيدة، ففي نهاية المطاف ليس الرجل إلا كلباً خائفاً، ومع ذلك... أضاف محذراً بصوت خفيض، وقد أمال رأسه إلى أحد الجانبين.

- لا تنسوا أنه مسلح، ضعوا بندقية في يد رجل جائع ويأبى ومحاصر وعندئذ من ذا الذي يدري ما عساه أن يفعل. وافقه الكاهن قائلاً:

- ذلك صحيح، لسوف يكون ذلك مثل إعطاء سيف لجنون.

لوح بإحدى يديه ناحية المساعد، معترضاً على اقتراحه، ثم نظر إلى الضابط، وقال.

- ما الذي ستقوم به؟

قال العمدة، حاكماً أنفه

- تقوم به؟ طيب، كل ما علينا...

وعندئذ مدم، وكانها طرأت على باله فكرة لاحقة - لا أحسبكم تفترضون أن الهارب هو من قريتنا! أهو كذلك؟

قال المساعد بصوت عال، وبوق، دافعاً ذهنه للامام.

- مستحيل! فمثل هذا الجبان لا يمكن إلا أن يكون من منطقة مناخنا حار.

- إذن، لماذا هرب إلى هنا من بين كل الأماكن وسط هذا البرد؟

- من ذا الذي يعرف! لا يمكنه الهرب، فكروا في أبويهم المسكينين!

ولكن ألا تذكرون - ألم تكن هناك قصة عن أرملة في إحدى القرى القريبة من هنا أخفت جندياً هارباً قرابة ما يزيد

على شهرين.

- كان ذلك منذ وقت طويل. أما الآن فما من أحد يقترف هذه الفعلة الغادرة.

- صحيح، صحيح.

حدث الضابط نفسه قائلاً: انظر إليهم أنهم جميعاً خائفون حتى الموت. وأنا لست الوحيد، فكلهم خائفون من أن يمسهم الأمر بشكل من الأشكال ومع ذلك فإن مجرد علمهم به يعني أنه ليس بمقدورهم تجنب توسيع أيديهم ولو أنهم غطوا أذانهم فإن أيديهم ذاتها ستسمع صرخاته طلباً للعون. وعملية تغطية الأذان هي في ذاتها مؤشر دال على التواطؤ.

قال متشعماً، وقد رد حديثه بنفمة مقصودة، وقد تجرد مهياه من أي تعبير:

- طيب إذا سالتهموني فإن علينا أن نحذر أبناء القرية توا، ونمرر الأخبار بحالة الطوارئ من باب إلى آخر، ينبغي أن يقال لهم إن هناك جندياً فاراً قد انطلق في هذا الاتجاه، ومن هنا فإن عليهم أن يعرفوا بضرورة إغلاق أبوابهم بإحكام والبقاء في دورهم. ينبغي أن يتخذوا الإجراءات الوقائية نفسها التي تتخذ خلال غارة جوية، والتأكد من عدم تسرب أي ضوء من الشخصاص، والا يدروا حتى إذا ناداهم أحد، فيمجرد أن يجادثوه سيعزف على أنغام تماطفهم معه. ولنقل انه سيبدأ بطلب الماء، وسوف يحدثون أنفسهم قائلين: طيب، ما الضرر الذي سيلحقه بنا دق من الماء؟ وهكذا فسوف يعطونه الماء، وبعد ذلك سيعربف في الطعام، ولدي قيصامه بتقدير الطعام له سيطلب عقب ذلك تبديل ملبأسه، وبعد الملابس يأتي دور النقود. وبعد ذلك ما الذي تظنون أنه سيحدث؟ لسوف يقول: شكراً على كل شيء، ولكنكم رأيتم وجهي الآن، وذلك يجعل الأمور صعبة بعض الشيء. وقبيل انصرافه مباشرة. سيقول: أوه، شيء واحد آخر ولسوف يطلق النار عليهم بانح:».

ينتظر الرجال الثلاثة بأنفاس لاهته ما سيقوله الضابط عقب ذلك، ولكن بما أنه لم يبد أنه سيواصل الحديث، فقد تساءل العمدة على استحياء:

- أهذا كل شيء؟

- الباقي منوط بالشرطة العسكرية.

انبعث الكاهن وإقفاً، وهو يقول بارتباك، وباستياء ظاهر:

- طيب، مكاني بعيد عن هنا، ولذا يستحسن أن انصرف.

فيما شرع العمدة يتصلصع مسرعاً بآلاتهاتف بمخفر وحدة الدفاع المدني، نهض مساعده، وحذا حذو الكاهن، وقال:

- ربما كان يجب أرجاء القرية الآن دون أن نعرف.

في خلال أقل من ساعة، انتشر الأمر في أرجاء القرية كأنما تم إصدار تحذير من عصاور وفي كل دار أوصدت المفاليق التي تستخدم في حالات هبوب العواصف، ودقت بالمسامير عوارض خشبية عبرها لمزيد من التحصين. بل مضى بعض الناس إلى فراشهم حاملين معهم العراب الخيزرانية والبيلط في وضع التأهب لاستخدامها وبعد العاشرة بقليل، غرقت القرية

بأكملها باستثناء مخفر الشرطة الفرعي، في ظلام عميق يكتنفه الصمت.

أغقت معظم العائلات، متخاذلة في رحاب الظلام.. ولم يبق مستيقظا إلا ضابط الشرطة الجوز. وقد أرهف السمع لأدنى صوت في الخارج، كأنه ينتظر شيئا ما. ورغم ذلك فإن أبناء القرية الذين، اعتصموا بدورهم لم يكن أمامهم من سبيل لمعرفة ذلك. في صبيحة اليوم التالي ولدى انبلاج الفجر، ومن وراء سلسلة الجبال الواقعة إلى الجنوب دورى الصغير الحاد الصادر عن قطار، في سلسلة طويلة من الصفارات السريعة، وحملت السحب الخفيفة الدوي الخفيف بلا هوادة إلى القرية فايقظت معظم إبنائها، وفتح الكثير منهم، وقد أدركوا معنى هذا الدوي مصاريع دورهم.

التفت الضابط العجوز، الذي اعتكرت عيناه بالحمرة من جراء السهر نحو النافذة الجنوبية، وحق في الخارج نحو التلال. كان بمقدوره أن يرى بوضوح الخط الرمادي الفاصل في التلوج، الذي يقضي مباشرة إلى السلسلة الجبلية. أغرق الصمت صغير القطار، وبعد ذلك بوقت قصير، أقبل ساعد العدة ومعه رجلان أخران، وتحت إبطيه زوج من الزحافات.

قال :

- يبدو أن أحدهم قد مضى وألقى نفسه تحت القطار. ربما كان الخائن. لسوف نمضي لالقاء نظرة. أتريد المجيء معنا؟

- كلا. سأبقى هنا، تحسبا لاتصال هاتفي من البلدة.

عثر المتزلجون الثلاثة سريعا على الأثر الرمادي المتواصل عبر السلسلة الجبلية، فأواما أحدهم للأخر مغتبطة، وشرعوا في اقتفائه. ترك الضابط العجوز النافذة، وجثم أمام الموقد محتضنا ركبتيه.

عندما أقبل المساعد من جديد، كان الضابط مايزال غافيا في الوضع ذاته. فانتظر صامتا أن يستيقظ، ولكن لم يبد عليها ما يشير إلى أنه يوشك على ذلك. وعندما تخلى عن الأمر وشرع في الانصراف فتح الضابط عينيه وهمس:

- طيب، هل رأيته.

- نعم رأيته.

قال الضابط متنهدا:

- أه ..

- كنت تعلم بالأمر طوال الوقت، أليس كذلك؟

- بلى، كنت أعلم به.

- وكنت أنت من دفعه للأقدام على ما أقدم عليه؟

- نعم... ولكنني .. أو، يا للعار! لم تعين عليه اختيار هذا المكان؟ لقد فعل ذلك نكابة بي... إنه ليس بولدي.

ساد الصمت برهة. أضاف الضابط :

- ومع ذلك فإنك لن تبلغ باقي القرية بجلية الأمر أليس كذلك

- لكن الاثنين الآخرين يعرفان به فعلا

- أوه، نعم، إنهما يعلمان، سيتعين على تحمل المسؤولية عن هذا بشكل من الأشكال..

- لقد مات ميتة حسنة. علقت بندقيته على غصن إحدى الأشجار، على مبعدة.

- أكانت كذلك؟

- ثمة شيء آخر.. ألا تظن أن من الخير لك أن تفعل شيئا حيال أشار الاقدام تلك الموجودة تحت نافذتك؟

- أجل، أظن أن علي القيام بذلك.

بعد عشرة أيام غادر ضابط الشرطة، العجوز القرية، جارا عربة وراه

في يوم متقد إلى حد ذوبان الأحلام

ترأى لي حلم غريب

في صدر الأصيل

لم تعد إلا قبعتي وحدها.

* ولد كويوكي في ٧ مارس ١٩٢٦ في طوكيو. غير أنه نشأ في موسكوين بمشورينا، حيث كان أبوه يعمل ضمن هيئة التدريس بكلية الطب هناك. وفي نهاية الحرب العالمية الثانية عاد إلى اليابان، حيث تخرج في جامعة طوكيو الامبراطورية، بعد حصوله على درجة البكالوريوس في الطب، لكنه لم يمارس هذه المهنة قط

وفي عام تخرجه أصدر كتابه الأول «لافتة في نهاية الطريق» وبشأن سائر أساطله احتجذ في رحلة اغتراب طويلة، دامت ثلاث سنوات ليطل على قرائه من جديد بروايته القصيرة «حريمة السير س كاروسا» التي فازت بلعدي أهم الجوائز الأدبية في اليابان، وهي جائزة اكر تاجارا

وفي العام ١٩٦٠ فازت روايته العائنة «امراة في الرمال» بجائزة بوميوري، وسرعان ما نقل هذا الاجاز الروائي إلى الشاشة القضية وسيناريو كنهه آنه نفسه، ومن اشراح المخرج الياباني هيروشي، محان الفيلم على جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان كان، ومازال حتى اليوم يعد من أبرز روائع السينما اليابانية.

وتوالى أعمال آبي فاستقطبت الاهتمام في اليابان وخارجها، ودفعت باسمه إلى مقدمة أسماء أدباء اليابان، كما كون فرقة مسرحية، تولى إدارتها، وقدم من خلالها روائع أعماله التي قدمها لشعبة المسرح. وترجمت رواياته إلى أكثر من ثلاثين لغة عالمية، وفي مقدمة هذه الروايات «الرجل العلية» و«الخريطة الممزقة» و«وجه الآخر، و«مرحبا بعصر الجليد»، وقبل ولماه مؤخرا دفع إلى المطبعة بروايته المتميزة «مذكرات فيل» وهي جميعها تدور حول مفهوم الاعتراف

وقد ترجم كاتب هذه السطور إلى اللغة الغربية روايتين لكويوكي هما «امراة في الرمال» من إصدار دار الآداب «وموسعد سري» من إصدار دار الفارابي، ومجلدا يضم عددا من مسرحياته بعنوان «الرجل الذي تحول إلى عصا» لم ينشر حتى كتابة هذه السطور، كما ترجم عبد الكريم ناصف مسرحيته الرائعة «الأصدقاء» و«انقصة الملائكة بين يدي المقاري» من مجموعة آبي «فيما وراء المنقطف الصادرة عن دار كورانشا في ١٩٩١.

مقاربة أولى لتجربتي الشعرية

رسمي أبو علي *

يضره الإنسان حوله عبر جماليات
معينة، ليتمظهر في كل سلوك وفي كل
تعبير مهما كان صغيراً أو كبيراً..

أريد أن أقول بأن «الشاعر
الحقيقي» هو ليس الذي يكتب شعراً
فقط.. ولكنه قد يكون واحداً من الذين
لم يكتبوا قصيدة واحدة في حياتهم..
ومع ذلك فهو شاعر، وربما يكون
شاعراً أكثر من الذين كتبوا عدداً من
الدواوين.

لكن وبما أننا محكومون بمعايير ومقاييس متعارف
عليها، فلا بد من تطبيق هذه المعايير، وإن فلن أتحدث عن
المناخ الشعري في قصصي دائماً سأحدث عن شعري كما
ظهر في مجموعتين شعريتين هما «لا تشبه هذا النهر»
ونشرت في دمشق عام ١٩٨٤. و«ذات مقهى» ونشرت في
عمان عام ١٩٧٧.

بيروت .. بيروت

وأريد أن أبادر إلى القول بأنني مدين لبيروت بكتابة
هاتين المجموعتين .. بيروت كمدينة ومختبر ومغامرة
وحالة استثنائية..

وكما هو الأمر غريب وغير عادي أنني بدأت في سن
متأخرة بكتابة الشعر، فإن الأمر الغريب الثاني هو أن
شعري ارتبط ببيروت، بيروت الحرة، بيروت الفنون ..
بيروت الفوضى وأخيراً: بيروت الجنة - الجحيم.

وربما لو أنني لم أعش في بيروت - رصيفاً لها كما
أعلنت عام ١٩٨١ - إذن لما كتبت شعراً..

وربما لو عشت في بيروت قبل عام ٧٠ أو بعد عام
١٩٨٢ - عام خروج المنظمة، إذن فلربما لم تكن لتم تلك
المعادلة الكيماوية السحرية التي كانت البوقنة لتفجر ذلك
الشعر من داخلي..

إن الشعر بالنسبة لي مرتبط تماماً وجذرياً وعضوياً
بتلك البيروت المجنونة، لأنه ما إن خرجت جسدياً ونفسياً
من الحالة البيروتية حتى توقفت عن كتابة الشعر، أو لاق
بأنني كتبت بعض القصائد المتفرقة، لكنني لا أعتد بها كثيراً.

الشعر كسلح يومي

وأذكر الآن أن القصيدة كانت سلاحاً اليومي فقد

ذات صباح شتائي نهضت باكراً
وتلفعت بمعطفي الشتوي وخرجت إلى
شرفة منزلي الفسحة في الطابق الثامن
والأخير من إحدى عمارات حي
الفاكهاني في بيروت الغربية..

كان الجو بارداً وغيموم كثيرة
تدفعها الرياح في اتجاه الشمال، ومن
الزاوية النائية في الشرفة لحست جزءاً
من بحر بيروت الذي هو جزء من
البحر الأبيض المتوسط..

وفيما أنا أتأمل المنظر الشتائي البارد والموحش
انتابني هزة وذهول ووجدتني أقول:

والمدينة الفارقة في الأبرصة وشاي الصباح فتحت
نافذة / كوة في الغيوم وأخذت تنظر معي مذهولة إلى البحر
المغرورأه يا خنجر الشوق الغامض لماذا تطعن قلبي؟

كانت تلك قصيدتي الأولى، أو هبة الشعر الأولى في
شتاء عام ١٩٨١ وكان عمري أربعة وأربعين عاماً..

وكننت قد بدأت قبل ذلك بأربع سنوات بكتابة مجموعة
من القصص كان أولها قصتي المعروفة، «قط مقصوص
الشاربين اسمه رئيس» والتي حملت اسم مجموعتي
القصصية الأولى والتي نشرت عام ١٩٨٠ في بيروت .. إذن
.. كانت هذه بدايتي الشعرية المتأخرة جداً. حيث أنني لا
أعرف أحداً بدأ بكتابة الشعر في تلك السن، بحيث أن أحد
الأصدقاء العراقيين علق ساخراً ومدتهشاً، الناس يموتون
في الأربعين.. وأنت تبدأ شاعراً في الرابعة والأربعين.. ليس
هذا غريباً؟ نعم، يبدو الأمر غريباً وغير مألوف، ولكن
الأمر كان هكذا فلا بد من «مرة أولى» لكسر القاعدة ويبدو
أنني توليت هذا الأمر كما فعلت في أمور أخرى عديدة..

لكن المسألة ليست بهذا التبسيط أيضاً .. فلا شيء يأتي
من فراغ ولا بد أن «روح الشعر» كانت جائئة في أعماقي.
وأنني عبرت عنها بأشكال مختلفة، لكن ليس بالشكل
المألوف للشعر..

وبالفعل لاحظ أكثر من ناقد أن مناخاً شعرياً يحيط
بمجموعتي القصصية دائماً مليئة بروح الشعر رغم
واقعيته.

والشعر لا يتجلى في الكتابة فقط.. انه مجال سحري

* شاعر وكاتب من فلسطين.

العدد الثامن عشر - أبريل ١٩٩١، نزهة

تحترم البحر والذي يفترض أنه محترم ومهاب أكثر من أي رمز بشري .. فهذا معناه أننا لا نحترم أحدا..

فهم أحد الشعراء القوميين المتشددین مغزى القصيدة البعيد فاستل قلمه وكتب مقالا في مجلة أسبوعية يتهمنا فيها بأننا مخربون وعلاء للامبريالية .. الخ.

أما صديقنا الشاعر محمود درويش فكتب مقالا في مجلة «الكرمل» وأعاد نشره في جريدة «السميرة» اللبنانية تحت عنوان «انقذونا من هذا الشعر» .. معتبرا أننا حولنا الشعر الى نكتة الصباح اليرمية..

وهذا صحيح .. غير أن هدفنا لم يكن التكتيك وإن كنا بصراحة نميل الى الضحك والعبث كطبيعة متأصلة قينا ولإفهام من يريد بأننا لا نخافهم ولا نخاف أربابهم ، لا المادي ولا الفكري . كما أننا كنا - ولا نزال - مؤمنين بحرية التعبير الى أقصى حدود التجريب والهذيان كما أننا لم نسلم أن هناك مثلا شعريا وجيدا للشعر يحدد مرجعيته فقد رفضنا الوصاية في الثقافة كما رفضناها في السياسة وفي كل شأن آخر.. وأمنا بالتعددية والديمقراطية الحقيقية - ولا نزال -

كنت أنا وصديقي ابوروا وولف قد شكلنا ثنائيا ثقافيا - اشكاليا - تهريجيا .. كنا شبه مهرجين - وكنا نجب أن نرسم ابتسامة على وجه الفكاهي الدامي القطب .. فأبي حذر في هذا؟ وكنا نعرف أن الذين يتوعدوننا نهارا هم أنفسهم الذين يستلقون على أفتيتهم من الضحك ليلا عندما يتبادلون أخبارنا..

نعم .. كنا نوعا من المهرجين . ولكن من النوع الديموي الانتحاري . كنا أكثر من جادين وأكثر من ثوريين .. ولكننا كنا نجب أن نلعبها ، ضاحكين ، ومقهقهين..

تذكرتك .. فهرشت رأسي..

فمعتى تهرش رجلك لتذكرني؟

كنا نعرف أن هذا ليس شعرا.. فليكن ! م ن بياني بالشعر ؟ كنا نريد أن نسخر مما كان سلفا .. وه آلت إليه الأمور أثبت أن السخرية وحدها كانت جديدة بما كان .. وبما حاولوا إضفاء الجدية والمهابة عليه.. لكننا كنا أول من التقط العبث واللادجوى في قلب ذلك الشيء الذي كان يبدو محترما .. فهل ذنبنا أننا كنا أبرياء مع علما أن الملك عار منذ اللحظات الأولى؟

كان كل من في بيروت مسلحا حتى الأطفال ، وكان لابد لنا نحن الشعراء المتمردين الرافضين لكل شيء تقريبا ، أن نتسلح بدورنا «بسلح فعال لا يقل فعالية عن السلاح الآخر» فكانت قصائدنا التي كانت تظهر فجأة في صفحات «النهار» الثقافية وسيلة هجوم وإعلانا عن حضور وجودي وثقافي وسياسي..

كنا قد أطلقنا مجلة «رصيف ٨١» في صيف عام ١٩٨١ وكانت مجلة للشعراء الرصيفيين .. فابتدعنا ظاهرة جديدة إذ أعلننا أنفسنا رصيفيا لبيروت التي لم يكن لها رصيف في السابق كما كتب الياس خوري في ملحق النهار قبل بعض الوقت.

إن حديثنا هنا ليس عن «الرصيف» فهذا له حكاية طويلة قد نكتبها في مناسبة قادمة.. وإن كان من الممكن القول بأننا حركة «الهامشين الرافضين لفساد المؤسسات وبيروقراطيتها سواء كانت مدنية أو ثورية»..

لذلك أن المشروع الثوري الفلسطيني واعتبارا من عام ٧٤ تقريبا تم اختزاله في مؤسسات بيروقراطية ، متضخمة ، مشوهة ، فلم تجد لنا مكانا في هذه المؤسسات وكان طبعيا أن نقع على مقهى «ام نبيل» في قلب الفاكاهاني مشهرين تمردنا ورفضنا لكل هذا التشويه والروح السلطوية لمشروع يفترض أنه تحريري.

ولذلك كان يديهيا أن نستخدم نصوصا مغايرة برية صادمة هازقة أردنا بها أن نثال من هبة وقصدية كل ما هو سائد.

غير أننا لم نكن سذجاً نقع لقمة سائغة في يد خصومنا الذين أباحوا نمنا تقريبا .

كنا نذكر أن نقوم بعمل ثوري تغييرى محاولين اختراق البنية الثقافية الفوقية للمؤسسات كنا نذكر أننا لا نستطيع أن نهاجم الرموز بالاسم ولذلك كنا نهاجم رموزا مجردة أو غير سياسية وذات مرة نشرت قصيدة عن «البحر» أقول فيها:

لا أدري لماذا يكثر من الحديث عن البحر مع أنه - في رأيي ليس أكثر من طبق شاسع من شوربة السمك..

وقد فهم الأذكيا منهم مغزى هذا الكلام فلماذا كنا لا



- أنا ... كيف ؟ قالت:

- ما هذا الشيء الذي تحمله خلفك؟

مددت يدي الى مكان الحبة القديم وإذا بذيل طويل يمتد من أسفل ظهري الى ريلة ساقي، وقالت زوجتي - كيف استطعت أن تلصق هذا الشيء... يا للغرابية!!

قلت لها : لكنني لم أخطئ شيء من هذا القبيل!

حين سمعت زوجتي جفلت وتراجعت فزعة الى الخلف وقد وضعت يدها على فمها خانقة صرخة هلعة وهي تنظر الى ذيلي الذي بدأ يتقلص ويمتد، حاولت أن أتألف مع ذيلي هذا الذي فرض حضوراً طفيفاً على حياتي وعائلتي حتى صار الأطفال يعيشون به من خلفي حين يريدون أن ينيهوني الى أمر ما ، فأصرخ بأعلى صوتي:

- اترك الذيل أيها الوغد... لا تعبت به...!

خلال أيام قلائل انتشر خبر الذيل كالتار في الهشيم فصار الأطفال يأتون إلينا بحجة أنهم يريدون المذاكرة مع الأطفال.. والنساء تأتي بحجج شتى، أما الرجال فهم يدخلون ليقدموا لنا مساعدات وأشياء أخرى وحين لم يروا شيئاً غريباً يهمس أحدهم بصوت كانه الهواء فيقول:

- آه .. احمم... أريد ، أقصد آه.. صحيح وكيف حال

الذيل معك؟

وبمرور الوقت تحول ذيلي الى علامة ودليل ، وصار الناس اذا أرادوا أن يصفوا مكاناً، يقولون مثلاً : انه يقع خلف الشارع الذي يسكنه الرجل ذو الذيل، وليت الامر مضى على هذه الشاكلة لكن ثمة مشكلة أخرى برزت الى الوجود ، وهي أن الذيل بدأ يتحرك كثيراً ويشاكس كأفعى

منذ الصباح الباكر، الصباح المضيق، والغيش الملوث بالطين خرجت أو عدت لا أدري، ربما كنت الاثنين معاً. أخرج من الصباح لأدخل في الظلام، ثم أخرج من الظلام الى الغيش الملوث بالطين، أشياء كثيرة تحدث بين الدخول والخروج ولم أكن لأعيرها أهمية تذكر، لكن هذه المرة اختلفت الامور، بحيث انها غيرت مجرى حياتي، حدث الامر هكذا فجأة، اثر حكة أسفل ظهري ، تصورتها في البداية لدغة حشرة نجسة، فاكشفت انها حبة حمراء لها رأس مديب، خلال أيام قليلة كبرت الحبة بشكل عجيب بحيث انها برزت من خلفي كحبة انزلقت من فوق الى أسفل ظهري ، فشعرت بالحرج جتى أنني أثرت الاعتكاف في البيت

والاضراب عن الخروج ففي غرفتي المظلمة وقفت أمام النافذة الضيقة، تأمل العالم فأرى الصباح المضيق مازال كما هو والغيش الملوث بالطين يطلي أجساد الخارجين والداخلين دون أن يعوا شيئاً مما يحدث خلف ظهورهم، ظللت طيلة الأيام الصعبة تلك أعاني من نوبات حمى عنيفة انهكت جسدي، في اليوم الأخير كنت طائفاً على بقعة ساخنة من الدم الذي غطى ظهري ولوث الأفرشة تماماً، لقد انفجرت تلك الحبة اللعينة، وفي الحمام حينما كنت متخني على صنوبر الماء لأغسل الدم سمعت ضحكة لأحد أطفالنا الذي وقف خلفي وهو يصيح :

- بابا يحمل ذيلاً..

فأخسرته زوجتي بضربة على فكه ، ضحكت في سري من عبث الأطفال وسخريتهم لكن زوجتي اقتربت مني قائلة:

- لماذا تجعل من نفسك سخرية للأطفال!!

✽ قاص من العراق

العدد الثامن عشر، أبريل ١٩٩١، نزوى

مراقة، فصار يعيث بأوراقه وكتيبتي ويدلق الأحبار على الورق ثم يتسلل الى الأطفال اثناء نومهم قياخذ بضربهم والالتفاف على أجسادهم ووصلت مشاكساته الى زوجتي التي أخذت تنفر منه وكلما يقرب منها تصرخ بي:

- أبعد ذلك اللعين عني !!

ليس هذا فقط وإنما بات يثبث حضوره الثقيل في الشارع وفي السيارة والدائرة. ذات مرة كنت في سيارة عائدا الى البيت وإذ بذيلي ينتصب خلفي كيد ثالثة ليجمع الأجرة من الركاب وبدل أن يعطيها لي أو للسانق قذفها من النافذة وادخلني في ورطة أنا في غنى عنها، أما عن التحرش بالنساء فهي خارج عن الحد فكثيرا ما يخرج ويمتد الى السيقان والاكتاف والظهور فيداعبها بنعومة وحنان، وما إن تلتفت المرأة حتى تصفعتني صفعة مدوية وينبري لي كثير من الركاب فيساعدونها بالركلات واللكمات وفي النهاية أقذف خارج السيارة كخرقة بالية ممزقة الأوصال، حتى صارت حياتي لا تطاق مع ذيل مجنون يقودني الى التهلكة، ورغم أن الناس في الشارع والدائرة والسيارة أخذوا يألون ذيلي ويقابلون مشاكساته بطيبة قلب لكنني قررت التخلص منه الى الأبد لأعود رجلا سويا الى مكاني في المجتمع، ففي ليلة كثيفة الظلام يحيطها كون من الغيش الملوث بالطين، أمسكت بالساطور والمناشف التي وضعتها تحت البذيل الذي أخذ يرتجف ربما من البرد أو الخوف وبعد أن خدرته تغديرا موضعيا ضربته ضربات قاصمة لا أدري كم عددها فانتبخت الدماء كالنافورة وإذا به يقفز على الأرض منقبضا كإفعلى تحتضر، ثم هذا تماما .. ضمدت جرحي وحملت ذيلي ودفنته في الحديقة. في اليوم التالي اقتربت مني زوجتي لتداعبني لأول مرة، قلت في نفسي لابد أنها علمت بالأمر، ثم قالت فجأة :

- وما أخبار ذلك المشاكس الخبيث؟

قلت : من تقصدين؟

قالت .. الذيل طبعاً.. يا إلهي انه يبدو في بعض الأحيان أليفاً ومحبيبا.

وفي الليل مدت يدها خلسة تبحت عنه، فأمسكت بها بشدة، لكنها قالت جملة غريبة :

- ولكن يا حبيبي دعه قريباً مني فإذا اجتمع بصاحبه فيشكلان معا ثنائياً رائعا..

لم أفهم ماذا كانت تعني زوجتي، ربما كانت تسخر مني أو تجاملني حتى لا أشعر بالغيرة وأنا في بيتي وعلى سرير الزوجية لكنني صغقت حين أحسست بذيل يمتد إلي ويحيط بي كالحزام، فهرعت خارج البيت مرعوباً فزعاً انلفت خلفي بحثاً عن ذيلي الذي بعث موته كالعنقاء .. فاكشفت انني بلا ذيل..

في الصباح وأنا في السيارة ذاهبا الى الدائرة أصر أحد الركاب أن أخرج ذيلي كي يجمع الأجرة بينما أخذت النساء يلتصقن بي محاولات بذلك أن يبعثن الهمّة في الذيل، وياقظة من سباته الأبدي وحين لم أحرك ساكناً صاح أحد الركاب بعصبية:

- يا أخ لماذا تخنق ذيك هكذا أخرجه يا رجل ودعه يتنفس الهواء الطلق.

في هذه الاثناء، أخرج أحد الركاب شيئا لم أراه جيدا فارتفع بمستوى رأسه من الخلف وإذا بي أرى ذيلا شبيها بذيلي، عند ذاك فقط وأنا بين اليقظة والحلم رايت ذيولا كثيرة تتحرك خلف الركاب وهي تتسلق على الكراسي ثم تتهامس وتتصافح وتجمع الأجرة بينما الأيدي سكنت الى الأبد وإذا بي اتحول الى رجل أبتز ضاع في غابة من الذيول الشرسة، ذيول في البيت ذيول في الدائرة ذيول في الشارع حتى عاد الجفاء القديم ثانية واقصيت من مجمع الذيول المحترمة لأنني رجل أبتز فقدت عضوا مهما من جسدي لقد صارت الذيول تفعل كل شيء فهي التي تعمل وهي التي تكتب وتتصافح وتمسك بالسجائر وتمسح على الاكتاف وهي التي تصفق، اذن كيف سأمعيش أنا الأبتز في كون مذنّب من جميع الجهات لكنني رغم كل شيء عاودت الخروج في الصباح ذلك الصباح المضيق والغيش الملوث بالطين لأنني بدأت أعني ما يحدث بين الدخول والخروج ولأنني عرفت ذلك قررت الخروج والبحث عن عالم آخر عالم لا تسكنه الأذناب أو الأيدي الميتة.

أمين... أو البذرة الساقطة

تركية الحويل *

أشعر دائما أن هناك روائح عتيقة تجعلني أتبعها ..
تري إلى أين المسير شجرة «الصيار» الضخمة التي
تسللت عروقها وأنسلت إلى أعبد مدى خرقت فيه القوانين..
صبحت الآن كسحابة صيف تحتسي تحتها تلك الأجساد
المتناثرة هنا وهناك من لظى الشمس اللاهية .. بيد أن عصا
العلم «حميد».. تلك المروعة تجعل الجميع كومة واحدة
خوفا من لسمعها الذي ليس كمثلته شيء..

— «الحمد لله» يرتفع صوت عال من بين الأجساد
المتناثرة.

— «أمين» يرد الجميع مباشرة خلفه..

«صابر» فتى منزو في ناحية بعيدة .. يبدو عليه الحزن
والفقر من ملابسه المتسخة.. ووجهه المهمش بأدران
الأرض..

«صابر» .. إنه الاسم الذي ألقاه عليك جدك يوم مولدك
وبعد وفاة والدتك مباشرة.. وكأنه يصافح بك الزمن.

«الحمد لله» .. صوت من بعيد يخترق أذنك.. والآخر
يفترق أذنك الثانية «أمين».

تود أن تنخرط في تلك الكتيبة إلا أنك تخشى أن ينعتك
أحد بالابن الفاضل .. الفقير .. ابن الله.

آه .. الكلمة الأخيرة التي تقتلعك من الأرض وتجعلك
تسابق الريح إلى البيت لكلك في اللحظة الأخيرة تراجع..
تسال نفسك ..

إلى من أذهب.. وإلى أين؟

إلى الخطايا .. ثم إلى دروب مغلقة ...

تسمع الصوت العالي يقترب منك..

— آه .. ذلك الجمع قادم .. أخشى أن يجتاحني في
طريقه..

تهول قدمك .. تطير في الجو .. «تدس» نفسك في
أحدى الزوايا القديمة من الشارع الميت..

✽ قامة من سلطنة عمان.

يبدو أن الشمس قد رضيت عن الجميع وصفحت عن
كثير من حرارتها.. الصوت يقترب.

— «الحمد لله» ..

— «أمين» ..

— لماذا صابر بالذات ؟! .. سؤال تلوكه منذ زمن
ويقتحم عاكك العفن.. أم هذا ما تسميه..؟

— لماذا اخترت لي هذا الاسم بالذات؟ لماذا .. لماذا؟ تضرب
رأسك بكلكا فكيف .. تدق به في الجدار.. تلعن نفسك واليوم
الذي ولدت فيه ..

— هاه .. تكلم يا صابر

.. صرح بها.. صرح بأنك

ابن ..

— لا.. لا.. لا أطيع أن

أسمع نفسي..

— هل تخشى العار.. أم

ماذا؟

— هل تخشى

الفضيحة.. هل تخشى

التعيير..

— هل تخشى أن

تطاردك تلك الأجساد بأبن

الله.

— هل لأن جدك يريد

باسمك أن يفسل العار الذي مضت عليه سنون

هزال..

— ابن من أنت؟ .. ابن أي فصل فض البكارة..

وانتزع الحب من جذوره .. أي بذرة عفنة أنت سقطت

في الوحل..

— أي حقيقة مرعبة ولدتك.. هذا هو أنت .. ابن

الحقيقة المرعبة.. أجساد بشرية تكونت من جديد..

وعصا غليظة تلوح من بعيد.. صوت عال من بينها

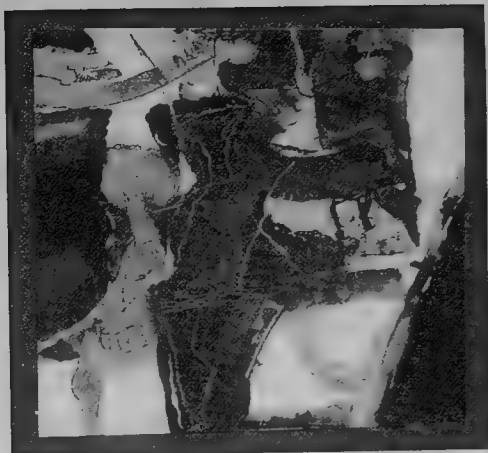
يرتفع «الحمد لله».. وآخر جماعي مباشرة «أمين» ..

بعد عام كان هناك فتى يتكور جسده ببعضه لا يتحرك
أبدا وعينان جاحظتان تسمرتا ناحية الركاب البشري
لكنهما لا تنظران مطلقا .. غير أن ثمة صوتا من بعيد
يخترق الأفق «..أمين.. أمين» ..



مريشة صبري بيركل، تركيا

حلم يمرق



لوحة للفنان: علي عاشور، مصر.

باسمة العنزي *

(١)

سرت القشعريرة في جسدها ماسحة مساماتها
بالقبل المدامة، الوحدة توخزها بأشواكها الصخرية
والظلام يتسيد المكان الخالي إلا من الصناديق المهمل
التي تلوذ بها ذكريات ممزوجة بالغبار والصمت،
تفكر أن ما يحدث لها لا يمكن أن يكون من ضمن ما
ستحويه حياتها لاحقاً، على الزمن أن يتوقف لتسدل
الستارة على حلم شتوي لن يتكرر ليس بسبب
الوحشة أو الاحتقار الذي استحوذ عليهم أو حتى
عنصر المفاجأة بل لأنها لم تخيل نفسها يوماً مهمل
معاقبة في القبو مع بقايا المنزل القديمة غير المجدد
مصرها منذ سنوات مستلقية على لحاف صوفي ترقب
باباً قد لا يفتح وجرحاً قد لا يبرأ!

* كاتبة من الكويت

(٢)

صدقني يا ربي أن أي عقاب ستحظى به تلك ال....
لن يكون عادلاً إن قيس بمقدار خوئي وألمي، أتمنى أن
تنسحب وتترك لي سحبي وسمائي بلا صراع ولا
صراخ ولا دموع، الشور الذي أعجبه الطلبة سينتظر
فارسته هذا المساء ولن تأتي سوى بوجه مشوه وقلب
ممزق وخطوة نازفة، هل أبدو سادية النزعة إن
أحرقت جناحي الفراشة المذهبة التي تحوم حول
طريقي ولا رغبة لي بالتهامها حية، فقط أحاول تصحيح
مسار رحلتها الفاشلة وإنقاذ ما تبقى من الأغصان
الغارقة في الظل.

(٣)

فراغ يغزو روحها تحاول أن تنسى ما حدث، أن
تدع ليالي الشتاء تعبر بحر الأوجاع بفارب خشبي
صغير دون التوقف عند تفاصيل الواقع المر، من

الوحيد الذي يمارسه معي يبدو أكثر من المعتاد ربما محاولة تعويض عن غيابه لكنها لا تستهويني أضاجع خلالها سحيا من الأفكار الشاردة.

(٧)

حاولت مشاعرها ومحاولات الغياب فعادت اللفة أكثر ترجيا ، لم يكن هناك ما يمكن أن يقض اشتباك أصابعهما سوى غيبوبة النوم، كانت تشعر بالذنب ان لمحت في أوقات صحويتها أفراد أسرته يختبئون كنجوم الفجر في معطفه الواسع وعليه أن يحملهم معه الى الأبد وهي المرأة الغريبة لا رغبة لها في مزاحمتهم الوقوف على رصيفهم الوحيد كما لا تقوى على الانعتاق من قيد هواه وما نالها وما طالها محفور في دهايز الروح، هو سحر البوح ووهج الحقيقة وهي تحاول لعب دور الأنثى العابرة بلا جدوى!

(٨)

هو أو غيره من الرجال تحركهم غرائزهم في لحظات ضعف بشرية لا تترك سوى ندوب صغيرة ، لن أشعره اني رصدت لحظة احتراق قديمي وشاهدته يرقص محتفلا بأمرأة تتشبع بالسواد وتحسست في ظهري طعنة خنجره سابقى في عينيه الواسعتين الزوجة الضعيفة اللامبالية ، فقط سأغسل ملابسه الملوثة بأحمر شفاهها بسواد الليالي التي مرت عليها وهي تتلقى العقاب من قوم لا تكشف نساؤهم وجوههم للغريب، لقد حملت تابوتها ووضعته على عتبة دارها وهذا ما كان ينبغي علي فعله.

(٩)

يفتح الباب الموصد منذ أيام، يدخل أفراد القبيلة الأب والعم والخال وابن العم والأخوة وابن الخال وفي آخر الصف الطويل الأم والأخوات وفي يد كل منهم أداة تعذيبه الخاصة وفي عقل كل منهم ألف مخطط للعقاب والجسد... يقتشون عنها بين الصناديق والحقائب القديمة يسלטون الضوء على كل بقعة بحثا عنها فلا يعثرون إلا على ثياب ممزقة وقلادة لازمتها منذ الطفولة .. هل هربت لحقل بعيد ورجل يطهرها !!!

الأفضل أن تسمح لأحزانها بالنوم التدريجي وتواجه مصيرها المجهول بالصمت والانكار. وجهه الذي طال غيابه يستحيل عبثا آخر ويمسي ذنبا لا يفتقر، ليتها انسحبت قبل أن تنهض لذة عشقه، ليتها راوغت حبال العشق قبل أن تلتف حول رقبتها.

(٤)

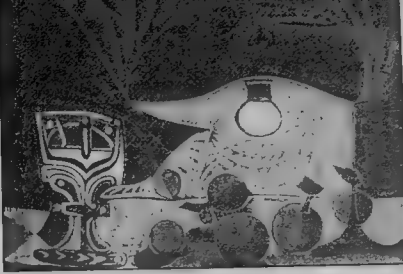
دائما وأبدا كنا غريبين رغم القرابة والتي لولاهما لما ارتبطنا، له ينحني الليل المنيء بالتهديدات ولي يستيقظ نهار الجري وراء الأطفال وأواني الطبخ وأكوام الغسيل ، كنت أستمع بدور الأم الشابة تصف التعلمة التي دخلت سن اليأس عن رغبة أكيدة تشبه في إلحاحها رغباتها التي تعذبني وتقتحمني في لحظات الغفلة بلا شوق. أنتفس الهواء الخارج من رثتي والمشييع براحة التبغ والمغ حذاءه وأبتسم بطيبة عندما يشتغني في لحظات انفعاله ، بالنسبة لي هو صمام الأمان وبطاقة السحب الآلي وظهر ضخم تستند عليه.

(٥)

تمر في خيالها المشوش أشباحهم تترجل عن منقاهما نحوهم ، يديرون ظهورهم وينسحبون تاركين أعينهم للتخصص وأصابعهم للتفتيش بين ثيابها عن آثار السقوط وأسماعهم لرصد تغير نبرة الصوت المبحوح، ما يحدث الآن لا يتعلق بضحكة أنثوية عليهم قمعها قبل أن تصل لمنزل الجيران ولا مشكلة ثوب ضيق تحل بمقص ، إنها رائحة الرجل الغريب الذي سرق تفاح البيت العريق ولوث بياض الكنية! استعاقب بلعق جراحها أطول فترة ممكنة فزواجه منها مرفوض وجذوره الممتدة في أعماقها عليهم انتزاعها الى الأبد.

(٦)

الخوف من نوبات غضبه عندما يعود من الخارج متصبدا أخطائي هو الشيء الوحيد الذي كنت أظنه يهدد استقرارنا كعائلة صغيرة تسكن في كنف العائلة الكبيرة حيث لا يكف الأطفال عن الشجار ولا تهدأ مناوشات زوجات الأخوة حتى يعدن بخطط جديدة، الديوانية مفتوحة على مدار الساعة وأصدقائه يقيمون فيها من مغيب الشمس حتى شروقها. من النادر أن تجمعنا مائدة الغداء أو العشاء أو رحلة للخارج الشيء



تنازع الروح

فؤاد مرسى*

الايواب، وهاهو أول باب
يفتح لك).

جسمه المصوص
يتوسط السرير، شيء ما
يحاول أن يخرج من

فمه، الاسنان لا تلبث أن تقترق عن بعضها حتى تتلاقى
تحشر اللسان بينها أحيانا وأخرى ينزلق الى الداخل، بأظافره
ينيش في الحائط نبشاً رقيقاً، يداعب أطفالاً بشعور مذهبة،
يمرحون حول محفة قضية مثبتة على قوائم أربعة مرمية.

(في البدء قلت: المعرفة).

وظللت تنكئ على حروفها سنوات طويلة، ولم يجاوبك
(أحد).

التف حوله من بالبيت، اتفقوا همامسين على أنها النهاية.
انتابهم الفزع من حركات فمه المقاومة، وقالوا: إنها الروح
تنازع. أتت زوجته بإيشارب وأحكمت رباطه حول وجهه،
فزمت الشفتين ولم يعد شيء يحاول المقاومة. سحبوا الغطاء
على رأسه وأطلقوا صراخهم واتقين، فيما طفله الصغير كان
يحملق في صعود وهبوط بطنه الخفيفين.

رغبة:

كان ضجرا، متقلبا بحديثه من أسى الى أسى مستاء من
زحمة الهواجس في الرأس والناس في الشوارع، لاعنا عجزه
عن ملء بطن العيش، وعن إيجاد موضع لقدميه وكان أكثرنا
ضجرا لها أشرف بركبتها سائق السيارة على وضع النهاية،
منحرفا عن امتداد الطريق الأسفلتي، منزلا الى حافة ترعة.

وكان أول القافزين من الشباب صامحا بي:

— شهل خلينا نرجع لعيالنا.

ولم يكن لي عيال، ولم تكن بي رغبة.

رحيق الفندام:

في اليوم الرابع أفاقت
تماما، حاولت أن تطأ
الأرض بقدميهـا.
ساعدناها لكن قشلت،

فازداد حزننا. ارتكنت الى ظهر السرير، طلبت قطعة جبن
قريش ونصف رغيف، طالعتنا جميعا، نطقت باسم كل واحد
منا واضحا، وأبتسمت وهي ترفع الشكر لله وتدعو للغائبين
بالستر تناولت أمي جنبيها خمسة وقالت

— أطبخوا لرجل البيت، فالיום .. يوم عاشوراء.

وطبخوا.

أمرت أبناءها أن يذهبوا، ويدخلوا مستبشرين على بيوتهم
ونذهبوا.

وطلب أن تستحم ويعدا أحكي لها حكاية.

خرج جدي الى الصلاة، وضعت أمي الطشت النحاسي في
منتصف الغرفة والأبريق الى جواره، وزجاجة الماء فوق النار...
رايت أن أنهب لأشتري لها الفندام الذي تحبه من القروش
التي منحتنيها، وبالمرّة أجهز حكايتي.

بيد مطبقة على حبات الفندام عدت سريعا، منعنتي يد أمي
عند باب الغرفة المقفولة من الدخول، وارتكنت الى حائط
الصالة بأكية كل الراحيلن.

أتذكر .. قيمور داخلي بحكاية ذلك اليوم الذي لم تكن تعلم
أنه يوم عاشوراء، الا حين أفاقت من غيبوبتها في بداية اليوم
الرابع ودعت لنا بالستر.

المشهد الأخير:

(كنت تعلم أن أحدا لن يتغير، مع ذلك ظللت تطرق

* قاص من مصر.

في مخزن مظلم، بين
«قف» التمر والطعام،
وجانب جحر للفئران، وفي
الموقع الذي وضعت فيه
قطلنا صغارها منذ أسبوع،
سقط رأسي قضاء محترما،
ومنذ تلك اللحظة من فجر
اليوم الثامن منذ ذي الحجة
سنة ١٣٥٧هـ - ٢ مارس
١٩٣٨م صرت واحداً من
سكان كركينا الأرضي، ومن
فصيلة بني البشر بالذات،
علي منذ اللحظة أن اتطبع
بطباعهم، وأخذو حنوهم في
حماقاتهم، واكتسوي بئيران
بؤسهم وشقايتهم ولعل هذا
ما جعلني أصرخ بملء فمي
احتجاجاً على هذا الوجود
الذي لم يكن لي فيه أي خيار
، وزاد صراخي شراسة
عندما رأيت بقعا من الدم قد
غطت أرضية ذلك الكوكب
من تحتي. لكنني بعد حوالي
ساعة أجسست بالسكينة،
عندما غسلوني ونظفوني
وضعموني على فراش لئذ،
في مكان آخر معتم، وقد أخذ
يتسلل اليه نور أحمر
ضعيف، ينطلق من علبة
قميئة من الصفيح لها لسان

★ قاص من اليمن



اليوم الذي سقط فيه رأسي

أحسست بضغفي الى جانب أولئك العمالقة الذين كانوا يتحركون من حولي، حينها وضعت لنفسي خطة ارتأيت أن امشي عليها، وهي إن علي منذ اللحظة أن أتكيف مع من حولي، وأسايسهم وأدراهم لأنال منهم مأربي ، ولما وصلت الى هذه القناعة هدأت نفسي وخلدت للنوم، لكن سرعان ما ايقظني صوت قوي ملا فضاء المكان من حولي، يردد حروفا مبعثرة لم افهم معناها لالا لا لا ليش، ثم تبعه صوت آخر وثالث، وهكذا تكونت من حولي جوقة كبيرة تردد ذلك الهتاف، حتى كاد يصم أذني، ثم أخذت هذه الأصوات تخف حداثها، وتتسحب بعض الأصوات الضعيفة منها، حتى لم يبق إلا صوت واحد، وعندما أحس ان الواحد في الساحة توقف هو الآخر، ورغم تلك الأصوات التي كانت تضج من حولي، إلا أنني لم أخف، إذ أنني بعد تدبري للطريقة التي

جائع يشاركنا لقمتنا؟!..

النشاط يدب في جسمي فأخذت أحرك أطرافي في سرور، فأضرب بقدمي ويدي أرض ذلك المهد، ونظراتي تجوب ما حولي فترطم بذلك الحاجز الهرمي الذي أقيم حولي، لكن ما لفت نظري عندما اتجهت الى الأعلى، هو مجموعة من المحار والقواقع البحرية متعددة الأشكال والألوان، وقد تدلت من قمة ذلك الهرم، يربطها جميعا خيط رقيق مما جعلها تتأرجح فوق رأسي وتراقص كلما ضربها الهواء، فتصدر أصواتا كالخشخشة، جعلت أنصت الى تلك الأصوات الرقيقة في طرب وحبور، وكلما ضرب الهواء تلك القواقع والمحار، ازداد نشاطي وسروري، وهكذا عرفت اللؤلؤ لأول مرة. وبينما أنا كذلك إذا بي أرى بعض النسوة قد تقاطرن من ذلك الباب وهن متشحات بالسواد، كانت الواحدة منهن ما إن تدخل حتى تطلق ذلك الهتاف، ثم تقبل على أمي وتسلم عليها، ثم تتجه إلي وتتفرس في وجهي وهي تتمتع بكلمات مختلفة «الصلوة على النبي» «ما شاء الله عليه» «سبحانه كله أبوه» وفي أثناء ذلك شق كتلة السواد هذه رجل ضخم الجثة جهم الصورة، قوي البنيان، وقد أشرق وجهه الذي في لون وصلابة خشب الابنوس ببسمة فملأته، وأسيفت على عينيهِ اللوانا عدة من الفرح والحنان والبشر، وما أن اقترب من سرير أمي حتى نهضت وأخذتني من المهد وهي تسمي الله، ثم رفعتني لتضعني في حضن جدي، الذي ضممني إليه، وأخذ ينظر إلي في حب، ثم التفت الى أمي قائلاً:

- أرى أنه تسمونه على اسمي.

ردت أمي قائلة :

- لقد سبقك أبوه فقد كان رابعه قبل ولادته أن نسميه إذا جاء ولدا على اسم جده عبدالله.

رد جدي عوض وهو يضع شفقي على جبيني:

- عبدالله .. عبدالله، فخير الأسماء ما حُمد وما عُبِد، على بركة الله.

ثم وضعني على المهد وهو يردد:

- ما شاء الله .. ما شاء الله ... ما شاء الله.

لما هدا الجو، تلفت حولي، فإذا بي على سرير صغير وبجانبني سرير أكبر امتدت عليه أمي، وقد أشرق وجهها بالبشر والرضا والطمأنينة، وقد أخذت ترنو إلي في حب وحنان، وعندما أحسست باستيقاظي من النوم ازداد وجهها إشراقا حتى أضاء ما حوله، تركتها تتألمني وأخذت أجوب بنظراتي في المكان من حولي، أصبح الضوء الآن متلألئا يسلم من فتحة واسعة في الجدار، ولكن بعيدا عني وكل ما حولي شديد الوضوح، إذن هو ضوء الصباح الذي أخذ يتدفق من فتحة باب الغرفة الأرضية التي يقع فيها ذلك المخزن المظلم الذي ولدت فيه. تعرضت على تلك المعلومات من إشارة وردت من ذهني الذي بدأ يلقني قوانين وأنظمة هذه الحياة البشرية التي ولدت فيها، وهبت حينها نسمة باردة من تلك الفتحة فاستسلمت للنوم من جديد، لكن شيئا آخر أيقظني، ليس من الخارج كما كان في السابق، ولكن من داخلي أنا هذه المرة، فقد أحسست بفراغ في معدتي وأنني بحاجة أن أملاها فصرخت مستعينا بأمي، وسرعان ما أخذتني بين يديها وضممتني الى صدرها، وألقت فمي ثديها الناصع البياض، فتناولت حلمته بين شفتي ورحمت امتص ذلك الرحيق الحلو الشهوي حتى أحسست بالشبع، عندها رفستها بقدمي، وما كان لي أن أفعلها، بعد أن أرضعتني جزءا من دمها، ولكنه عقوق الأبناء يبدأ معنا من الصغر، أف لهذا الطبع الذي جبلنا عليه، هكذا كنت أحدث نفسي وأمي تعود بي الى سرير في رفق وقد لفت نظري ذلك الهيكل الغريب الذي انتصب على سرير، فأخذت أتأمله جيدا. لقد كان مكونا من ثلاثة أعمدة، تباعدت قاعدتها، وتلاقت رؤوسها، فشكلت هيئة هرم، وقد غطيت هذه الأعمدة بقطعة مدورة مجذولة من سعف النخيل، التفت على السرير من ثلاثة جوانب، وبقي الجانب المواجه لأمي مفتوحا، حتى خيل لي إنني داخل مغارة ضيقة، لم أدرك حكمة هذا الشكل الغريب أول الأمر، لكنني بعد تمنع تبين لي أن كل ذلك احتياطات أمنية، اتخذتها الأسرة لتحميني من التيارات الهوائية، أو من أي حالة طارئة قد تهدم ذلك السرير الذي سمعتهم يطلقون عليه كلمة «المهد» فزاد اطمئناني أكثر، وبدأت أحس ببعض



هذه العاجلة محبوبة والرغبة مطلوبة
والمكانة عند الوزراء مخطوبة
أبوحيان التوحيدي

حياة الرايس *

أفاق السيد إبراهيم هذا الصباح فزعا يرتعد:
- «هل تأخرت عن عملي؟»

نظر إلى ساعته:

- «عبر إلى عملي طرانا، أن أعطيه فرصة أخرى، ذلك «النداء» كسي يسود ملفي أكثر...»

ثلاثون سنة لم تأخر فيها ولو دقيقة واحدة عن المؤسسة، أصل أول الموظفين وأخرهم... وهو يعرف ذلك جيدا.. والمدير العام يعرف ذلك أيضا ولا كيف رد على التحية يوم اعترضته في السجور... نعم لم أصدق في البداية أن الرئيس المدير العام يرد على التحية إنه لم يفعلها مع أحد من الموظفين منذ سنوات، لا شك أنه لا يعرف ملفي الأبيض الناصع جيدا، حيثه ليست مجانية ولا يمكن إلا أن تكون إشارة واضحة إلى عزمه على تعيني في منصب رئيس قسم الموظفين الذي أحلم به طوال حياتي..

ولا فما متناها؟ وهل يمكن أن يكون لها معنى آخر؟

أنا واثق أن الرئيس المدير العام لم يهينني ذلك اليوم إلا بعدما درس الأمر جيدا وعرف أنني ساكن الرجل المناسب في المكان المناسب وذلك النذل يعرف طموحاتي أيضا ويعرف أنه لا يستحق منصبه لأنني منضبط أكثر منه لذلك عمل على عرقلي فلم يجد ثغرة في حصني الحصين حتى جاء ذلك اليوم الذي أصحبت فيه أيني إلى مدرسته لأمر ضروري جدا.

ورغم أنني لم أتقبل سوى ساعتين و ١٠ دقائق و ٣٠ ثانية فقد استغل «النداء» الفرصة ووجهه في توبيخا رسميا، ورغم أنني شرحت له الأمر فقد أصر على موقفه وأقنعني أنه يقوم بواجبه وإن الحمت أكثر فسيوجه في انذارا يرفعه إلى الرئيس المدير العام.

ولكن كيف وصلته الأخبار بهذه السرعة؟ ومن نقل له نية المدير بترقيتي؟ لاشك أن أحد اتباع «النداء» رأى المدير يحييني!... كلهم يتجسسون علي، ومادم الأمر قد وصل إلى حد التوبيخات والتهديد بالانذارات لا بد أن ترقيتي أصبحت مؤكدة لذلك أراد «النداء» نفسه، المهم ألا تأخر اليوم يجب أن أصرع..

نادى زوجتي كي تعجل له بالقهوة فلم تجبه.. توتر.. التفت نحوها ليخضها فقلها نائمة.. فإذا هي صاحبة.. أعاد عليها طلب القهوة فلم ترد عليه.. اشتد غضبه يندب أنها لا تعيب بكلامه ولا تهتم به.. لكنها قامت بعد برهة، دخلت المطبخ أحضرت القهوة ورجعت بها، وضعتها على «الكومد» على عاداتها ووقفت أمامه

- «ألى متى سنظل نأكلنا اليوم؟ أنسيت توبيع البازحة؟ قم يا رجل واقصد باب الله ثم تركته وخرجت..»

- «ماذا دهاما المرأة اليوم؟ هل أصيبت في عقلها أم أنها تريد أن تقعدني صوابي؟ إنني لست متفرغا لها الآن، سأهتم بأمرها عندما أعود من الشغل المهم أن أخرج بسرعة..»

لا يعرف كيف تناول الفنجان؟ القهوة خالية من كل طعم أو رائحة رغم بخارها المتصاعد لا يدري، كيف ليس ثيابه وصار بالشارح.. تذكر أنه لم يغسل وجهه.. هل شرب القهوة؟ عندما

* قاصة من تونس.

من يدكان العم «قدوره» حياه فلم يرد عليه التحية..

- «هنا العجوز قد خرف؛ لم يعد يسمع ولا يرى...»

واصل مسرعا حتى خرج إلى الشارع الرئيسي شارع ٢٠ مارس وقف بحطة الحافلات بباب سعدون، رأى بعض الوجوه التي يعرفها، حياها.. فلم يرد عليه أحد...

- «ماذا يحدث اليوم؟»

فجأة قدمت الحافلة تزحف مائة جثة الرصيف لكثرت حملها..

- «بيبو أنه لن يفتح الباب.. سنتراح عما قريب من الحافلة وزحاما.. ثلاثون سنة وأنا أركبها يوميا وأحلم بسيارة رئيس المصلحة.. إن ذلك لشيء معذب أشد من عذاب الحافلة.. لقد كرهت حياتي قبل ذلك اليوم الأغر يوم «التحية» ولكني لم أشعر أنني متعلق بها، متعلق عليها مثلما هو حال الآن...»

توقفت الحافلة، فتسح الباب، رغم اكتظاظها، تدافع الناس، وقعت امرأة بين الأرجل لم يرتفعها أحد مخافة أن تذهب الحافلة... احتار كيف سيصده، لقد تأخر كثيرا، إنقضى... تذكر التوبيخ... لم يدر كيف صار فجأة وسط الحافلة وأخترق ذلك الزحام كأنه شبح، ولا كيف نزل بعد ذلك بمحطة نهج روما قرب مؤسسته..

لما دخل وجد الحاجب يقرأ الجرائد بمكتب الاستقبال

- «صباح الخير... ما هي الأخبار اليوم؟»

لم يرفع الحاجب عينيه عن الجريدة.
- «غريب! حتى الحاجب!.. لقد أشرته النذل.. هل ينتظر مني رشوة كي يرد السلاخ..»

في الدرج في الأروقة.. لا أحد من زملاء ينتبه له ولا يشعر بوجوده ولا يرد تحيته.. كاد يفقد صوابه..

- «أوصل به الأمر إلى حد تأليب جميع زملائي علي بن عشية وضعاها، اشتد غضبي، دخل مكنتي، أحل مقعده... وبقي يفكر في الأمر.. كان في منتهى الحق والحكمة والخوف... فجأة زن التليفون..»

- «ألى هل السيد إبراهيم التركي موجود؟»

- «نعم أنا نفسي تفصل..»

- «ألى هل السيد إبراهيم التركي موجود؟»

- «نعم تفصل قلت أنا نفسي..»

- «ألى هل السيد إبراهيم التركي موجود؟»

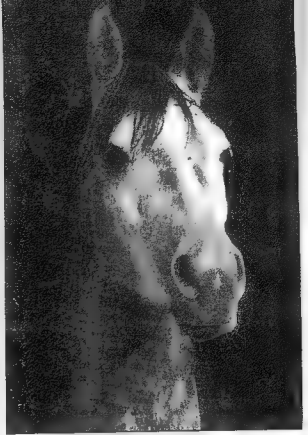
- «نعم موجود ألا تسمع؟»

مرت برهة انقطع الخط بعدها... وضع السماعة..

- «ماذا يحدث اليوم؟»

أخذ بعيد الشريط من بدليته منذ قام في الصباح. تذكر أنه نادى زوجته فلم تجبه لكنها خاطبته فيما بعد كأنه لم يندها.. «القهوة؟ لا يذكر أنه شربها... العم قدسور... الناس في المحطة.. الحافلة.. للحاجب.. زملاء.. ثيابه كيف ليسها؟ لا يتذكر أنه فتح خزانته وأخارها بنفسه.. كما يفعل كل يوم.. نظر إلى نفسه.. أين ثيابه؟ أين نفسه.. جال يبصره في المكتب أين هو؟ كرسية شاغر.. لا يوجد أحد بالكتب.. طار إلى بيته..

بالياس سمع صويلا.. عندما دخل وجد زوجته وأولاده ملقنين حول سريريه ينشجون بالبنكا... كان كجمان «إبراهيم التركي» بينهم مسجي..



عبد الصمد حسن*

الخيول

(١)

عبر صحوه خاطفة، سمع صوت الصهيل الغامض، في
البعيد، يتلاشى مبتعدا، ويعقبه خيب خيول، يتلاحق
كالأمواج، عبر صمت الصحراء. وفي الجمرة الجلائنية
ذات السطوح البرتقالي، لشمس الغيش الشاحبة، شاهد
آخر الخيول، يجري بين انعطافات الأفق الصمراوي
الساكن، محدثا صهيلا في المكان الذي يجاوره، ملامسا
رأسه الملقى على الرمل. حركة جسده، كانت بطيئة،
وذاكرته مضطربة، وثمة ما يشبه القيوية الباردة،
تغمره، وكأنه أصيب بمرض، أو ان كابوسا، انتشر عبر
أفق نومه الباربي

كان يرغب في النوم، لانه لم يستطع ان ينهض أو
يتحرك، وشاهد كفل أحد الخيول الراكضة في الصحراء،
كان ينطلق بخيب متلاحق، وثمة سوط لامع، يخترق

* قاص من الغرام.

الهواء الهاديء، ورثاشة الصمت، ثم ينزلق، ضاربا كفل
الحصان وجهه، وأعقب ذلك، ان رأى الصمت الرمادي،
مرة أخرى، كان متلاشيا بين انهمارات الشمس، ولم يكن
يدرك بوضوح، ماهية تلك الاصوات الغامضة المكتظة.

كان صدره يرتفع ويهبط بصعوبة، كأنه يختنق،
وثمة مسيحة من عرق بارد، تغمر وجهه، وتنزلق،
منسرحا، أسفل عنقه، ويفغم بقنوط: (يا له من
كابوس!) وكان خيب الخيول، يخترق طيلتي أذنيه،
والشمس تسري، حيث مكانه، بلهب ساخن، فيكتظ بها
جسده.

(٢)

في الفراغ السائل الذي يكتنفه، تحركت أصابع يده،
بتؤدة، تزيل حبات العرق، أسفل ذقنه، وفتح عينيه بعض
الشيء، في سكون الغرفة الراكدة. كان مكتئبا، والاشياء في
الزوايا، تتحرك حركة عشوائية، مضطربة، كحركة أشباح
الليل. ونهض في فراش السرير الدالء، وغادره، بحركة
متعشرة، وازاح الستارة، عن ملئت الشباك، حلق في
الشارع العام، حتى نهايته البعيدة، لم يكن هناك من
شيء، وادرك في الحال، بكل وضوح، أن يفكر بالاشياء
التي يترتب عليه انجازها، شيء من الطمانينة، لكن شيئا
غامضا، دفعه لاتصاع غير مبرر، أحال الى سمعه، أصدااء
جامحة، تتلاحق في البعيد، كالأمواج الهادرة، تلطم
الساحل بقوة، وتعاود ارتطامها بالتعاقب، مرة أخرى،
وبدا مستقرا، وكان رأسه يكتظ بيقين غريب: إن الخيول
ستهاجمه، عبر نافذة الغرفة، في الساعات اللاحقة من
النهار، وكان مندهشا بهذه الحقيقة: (يا الهي، بحق
السماء، ماذا هناك؟ أن ثمة أحساسا ينبئنني، بأني
مريض، أو ان ثمة خللا في طيلتي الأذنين!). وسمع فيض
احساسه الآخر المضاد، كان جادا، كعاصفة في بحر، ملا
فراغ الغرفة الارجواني الذي كان يهيم فيه، مثل غريق:
(أيها الرجل، انك بكامل قواك الجسدية والعقلية!). كان
منهمكا في الاسي، متدثرا به، كما يتضخ ببشكل جلي،
وكانت بقع الضوء تتقاطر بتؤدة في الغرفة، فتسد الزوايا
بلون دافئ من فيض ضوئي شفيف، كزاد الزجاج، وفي
الضوء المنزلق، مثل ماء رراق، بدا مندهشا، بالاشياء
التي من حوله، وكأنه لم يشاهدها الا لماما، حتى قراءاته
انحسرت، فهو لم يستطع احتواء أي شيء، بذاكسة

كانت الشمس منتثرة بفجيزة ، وحارقة مثل جمره ، والخيول تجري بحركة غير مرئية، كحركة الشمس، حيث أحالت الصمت الصمراوي المدهش، الى صخب، كصخب ارتطام السلاحف ببعضها، وكان مكتظ بالصهيل، بشكل ياذخ، فنهض باحثا عن مكان آخر ينحدر باتجاه جدار رملي بارز، كأنه هضبة، تجنح في امتداد كسول، من الشرق حتى الغرب، والشمس في سيولة جلاتينية دائمة في منعطفات الصحراء المؤدية الى اللاشيء.

وتجلت هذه المرة، الاشياء بأشكالها، وكما هي، أمامه، كأي انسان آخر! ولم يعد تفكره يتواصل، مع ذلك الصهيل الغامض، وما يسمعه الآن، هو صوت الصحراء والرياح وحركة الرمل الدائبة، وبهذا الاحساس الدائبة والمفاجيء، ظل في مكانه، يرقب حركة الاشياء بوضوح، عبر متاهة الصحراء، التي تشبه غاية من الضباب الخادع. وكان يدرك بكل وضوح التناقض بين ما يسمعه ويشاهده الآن، وبين ما يوحي به اليه، وأن الزمن الذي استغرقه وجوده، هنا كان قصيرا، لم يدر ماهية مده، فكان يتبدد ببطء، من بين اصابعه وذرات جسده، ويتلاشى بعيدا، في موج الرمل الفانض، هكذا يحدث كل يوم، بين أسرار الشروق والغروب، بحركة مترابطة دائبة، تنتهي مع بزوغ نجمة المساء الرمادي، وراء الكثبان والاكمام الجرداء.

(٣)

واستيقظ مرعوبا على صوت صهيل في الجوار، وكانت راحتا يديه، تفتشان الرمل اللاهب، والشمس أبعد الى رأسه، من كفل حصان رمادي، ينفض عرقه الكث، فتتساقط نرات الرمل فوق وجهه المكفهر، وعينيه البارقتين، صهل بقسوة، وانعطف مسرعا، حيث امتداد الشرق، من الافق الصمراوي، الساكن آنذاك.

وعبر عينيه الغامضتين، ان، لم تتجل الاشياء، بشكل مرئي، شاهد الحصان، وكثة رمادية، أو سوداء، أو بلون الرمل، من خيول أخرى، تجري فوق رأسه الغائر في الرمل، فيكتظ بصراخ غير مسموع، كأنه طيش غنا ساخن، أو نشيج هادي، كان عاجزا عن النهوض، أو الحركة، فأغضض عينيه ونام، وكان وجهه في مسرى تنفسه الساخن، والوقت الآن، في الصحراء، أصبح عصرا كالمساء.

معطوية، وقبل أن يغيب النهار، متلاشيا بسرعة جدا، كما هي عناقته، ومع حلول المساء كان يرتاد أمكنة أخرى، بمساحات فسيحة، وقضاءات مطلقة، مثل المنتزهات الغامضة، وملاعب كرة القدم، والانهار، وسواها، وفي الساعات المتأخرة من الليل، يكون قد استمع الى شيء من الموسيقى الرائعة، حينئذ يتبدد احساسه العميق بالاسى بعض الشيء، لكنه يسمع ضجيج الصهيل الغريب، مرة أخرى، ينبثق عبر موج الصمت الراكد، مخترقا رثاثة الشارع الذي يصل بالشرقة من الاسفل، فيثب من مكانه مذعورا، وقد استحوذت عليه رغبة جامحة في طلب الخلاص! وكان نبض قلبه يتلاحق، كنض ساعة جدارية كبيرة، واعصاه مشدودة.

وذات مساء هادي وفاتن، يشبه أماسي الربيع، احتوته فكرة غير مألوفة: (... ان يخرج الى الصحراء!) ومع ان القرار كان غريبا، لكنه كان مثل نداء غامض ودائى، يتوسله ان يصفي اليه، فاستشعره يسري في جسده الذي اكتظ به، مع انه كان مندهشا ازاءه.

الآن، هو في الصحراء، صحراء كما هي، بفضاء غير متناه، ورمال متراصة، كساها سطوع الشمس، بجمرة فاقعة، وكانت الرمال تتحرك ببطء، بحركة متعاقبة، كأنها تغذ السير، حيث هو، وانتشر جسده، بين ذرات الرمل المخد، ومساقط الشمس... فوق الاكمام وانعطافات افق الصحراء. وكانت الشمس الباهرة، تنتشر فوق كثبان الرمل والاكمام المرتفعة، فتعمر جسده حد الانتشاء الرائق، وحين تغيب في الجانب الآخر، تركه معتما، فيغور رأسه في الرمل، حينئذ يشاهد ضوء الشمس، بشكل غير واضح، كأنه يتحرك بتتال متدرج، وراء زجاج ندي.

وعصفت الرياح تسف فوق الرمل المنتشر بفجيزة، فأحدثت تغييرا واضحا في خارطة تضاريس الصحراء، وكان ينصت بشغف الى هدير الرياح العابثة، وبدا له، ان كل شيء، سيكون هادئا الآن.. وعبر ساعات آخر، تساقطت من زمن الصحراء، كإن صهيل الخيول السائم، يسحق رأسه بدوي مكثف، فوثب، يلطد بفزع الوحشة وربة السكون الخادع. وكانت الخيول الجامحة، تجري بحركة غير جلية، كحركة الزمن، فوق الاكمام الصخرية الناتئة، او كثبان الرمل المتفرقة، كاشباح، حيث منحدر في الغرب.

ميايل نعيمة ١٨٨٩ - ١٩٨٨ الزخم الابداعي المتعدد

جان دايه*

هل اقصر نتاج ميايل نعيمة على النقد الادبي والشعر والرواية وغيرها من الالوان الادبية؟ ام انه كتب ادبا سياسيا كما فعل أمين الريحاني؟ وهل اقصر نشاط ميايل نعيمة على «الرابعة القلمية» التي تأسست في نيويورك إبان الحرب العالمية الأولى وكانت جمعية أدبية لا علاقة مباشرة لها بالسياسة؟ أم انه اشترك في تأسيس جمعيات واحزاب سياسية أو انخرط في بعض ما هو مؤسس منها، كما فعل جبران خليل جبران؟

نعيمة عن القاعدة، باعتباره أن الادباء يلونون، مداورة، نتاجهم بخطوط سياسية عريضة.

أما إذا لم يكتب الباحث بما كتبه نعيمة عن نفسه وما كتبه الآخرون عنه، فلهذه يفاعاً ينتاج سياسي لناسك الشخروب ينطلق من ايديولوجية محددة هي لسان حال جمعيتين سياسيتين إحداهما سرية والأخرى علنية.

لم تكن كتابات نعيمة ونضاله من أجل وحدة سورية^(١) واستقلالها مسألة عابرة. فقد استمر نعيمة في التتظير لسورية والعمل من أجلها، طوال سبع سنوات^(٢)، إلا أن تعديلاً طرأ على فكره السياسي من غير أن يتأل مبادئ عقيدته الأساسية. فبعد أن كان يرفض الحماية أو الوصاية على سورية، ويرد بعنف على الذين كانوا مؤمنين بها أمثال أمين مشرف^(٣) .. صار هو أيضاً يقول بها ولو بحماس أقل من الآخرين، وربما يعود ذلك إلى عضويته ومسؤوليته في لجنة تحرير سورية وجبل لبنان^(٤) التي وافقت على وصاية دولة أجنبية على سورية، وهي فرنسا بالتحديد.

وإذا كان نعيمة قد مارس الحياة السياسية والحزبية وكتب وخطب في السياسة، فما هي مبادئه الايديولوجية التي اعتنقها وحاول بالقلم والجهاد تحقيقها؟

لو ارتكز الباحث على ما أورده نعيمة في كتبه المنشورة وبخاصة مذكراته التي يحتضنها كتابه «سبعون» وعلى ما كتبه عنه الآخرون من كتب وأطروحات ودراسات .. لجاء الجواب أن جهاد نعيمة عبر المؤسسات تمحور على الرابطة القلمية وبقي في إطار النقد والابداع الأدبيين، وأن نتاجه اقصر على بعض الالوان الأدبية وبخاصة النقد، وإذا تخطى الأدب، أحياناً، كما في «مرداد» فليقوم برحلة فلسفية ميتافيزيقية، وبالطبع، يجد الباحث في مذكرات نعيمة وبعض كتاباته الاجتماعية ملامح سياسية. ولكن ذلك لا يصنف صاحبه سياسياً، إذ لا بد من أن تتطوي معظم الكتابات الأدبية لكل الكتاباء بعض الآراء السياسية، نظراً لتداخل السياسة في كل الالوان الأدبية، وبذلك لا يشذ

* كاتب من لبنان

خلال الحرب، تنبه بعض القادة السوريين في أوروبا وأمريكا الشمالية إلى أهمية اشتراك مواطنهم في القتال، عبر جيش أو فيلق مستقل، حتى إذا حل السلام، وكان النصر لصالحهم، توافرت لهم حصّة من قسمة الغنائم، وهي الحصّة المشروعة المتعلّقة بوطن موحد ولو تحت الوصاية الأجنبية المؤقتة والمحدودة. لعل أكثر المتنبهين لذلك هم أركان «لجنة تحرير سورية وجبل لبنان» في نيويورك و«الجمعية السورية المركزية» بزعامة شكري غانم في باريس. ويعود الفضل في تنبيه لجنة التحرير النيو يوركية إلى الاديب المجاهد أمين الريحاني.

أفسحت قيادة الجيشين الأمريكي والفرنسي في المجال للمغتربين السوريين للظفر عبر فيلق خاص بهم وتابع للجيش الفرنسي أو الأمريكي. سارع أعضاء اللجنة إلى حت أبناء الجاليات السورية في القارة الأمريكية للقيام بواجب تحرير الوطن من الأتراك الذين احتلوه طيلة إرمانته سنة، كانت التلبية متواضعة جداً. ولكن لجنة التحرير كانت قدوة في التطوع، ليس فقط بالنسبة للمواطنين، بل أيضاً وأولاً، للجمعيات والاحزاب المائلة لها في أوروبا وأمريكا ومصر. ذلك أن أحد مؤسسيها شكري البخاش^(٥) قد سارع إلى الالتحاق بفيلق الشرق.

أما نعيمة، فقد التحق بالجيش الأمريكي رغم أن العديد من أمثاله قد أجموا عن الالتحاق على حد تأكيده. وهو فعل ذلك لأنه يرغب في المساهمة في تحرير وطنه. وفور تجنيده، انتقل إلى أحد مواقع القتال في فرنسا حيث بقي هناك حتى نهاية الحرب.

كان نعيمة في المتراس حين كتب إلى إدارة تحرير الفتاة مقالاً بعنوان «تأملات متطوع»^(٦). فلنعد قراءة هذا

المقال لأنه ينطوي على مبادئه كاتبة السياسية في ذلك الوقت. يستهل نعيمة المقال بالقول: «أنا مجنون لأنني لم أتكسر سوريتي... ولاني وجدت نفسي شريدا غريبا مهابا وأدركت أنني فقدت وطني فقممت أبحث عنه لاسترده». ضيف: «يقولون في من هي سوريا لنحارب من أجلها؟ وما هو الشعب السوري؟» وبالطبع لم يجب نعيمة على سؤالهم بالشكل الذي ضمنه الحاشية في كتابه «سبعون»: «ان سوريا هي القطر الأكبر من الاقطار الثلاثة: لبنان وسوريا وفلسطين». بل هو رد على الذين اتهموه بالجئون من السوريين باتهامه اياهم بالجن لانهم يخافون ان يحاربوا من أجل سورية كما يفعل هو، رغم انهم «سيكونون من أول من يعودون الى سوريا إذا تحررت ولو بدم غريم». ويقول: «لكن ما لي ولهم! أنا فقدت وطني - وأدركت أنني فقدته فُجئت أسترده. وهم فقدوا وطنهم ولا يدركون انهم فقدوه. لذلك يتفلسفون. يقولون أنني أنشد حلمًا. وهذا الحلم لو دروا، هو كل حياتي» ويعتبر نعيمة ان ما يقوم به هو بمثابة «ولادة ثانية»، لماذا؟ «لاني أدركت لأول مرة في حياتي اني من أمة».

ويرفض نعيمة رأي الياسين الذين يعتبرون أن سورية «جسم مركب من علل وعاهات لا أمل بشفاؤها». صحيح أن الأمراض الاجتماعية متفشية في جزء من السوريين، ولكنه «السوري الذي أؤمن به انما هو غير السوري الذي يتبجح بمعارفه الأدبية وحكته السياسية وفلسفته الاجتماعية. هو السوري الذي حشر أرض سوريا أجيالا ليغذيهم ويغذيني ويأكل خبزهم يحرق جبينهم، ولم يقف مرة على المنابر ليقول لآخوانه السوريين: كلكم فاسدون إلا أنا». والسوري الذي يؤمن به نعيمة هو الذي «استعبد أجيالا ولم يفقد عزة

النفس ولا أصبح عبدا مملوكا. هو السوري الذي لو حل بالجيال ما حل به لذكت الجبال» بل إن أيمانه بمواطنته الوطنية الشريف لا يحد: «أنا أرضي بهذا السوري أخا وأبا ورفيقا وجارا. بل لا أرضي بسواه من كل شعوب الأرض، لاني أعرفه وهم لا يعرفونه». ونعيمة أيضا لا يرضى بغير وطنه بدلا، رغم أنه محتل، ورغم أنه - أي نعيمة - يعيش في العالم الجديد: «فقدت وطني وأنا لا أقدر أن أعيش بدون وطن لأنني أرى أسم الأرض كلها قامت تدافع عن أوطانها فقمعت أنا كذلك أسعى في استرداد وطني من يد من سلبوني أياه».

ويختتم نعيمة تأملاته بالرد على من اتهمه بالجئون من مواطنيه «إذا مت وعلمت بموتي وبقيت سوريا تحت أقدام مستعبديةا فاحلفكم بالله ألا تذكروني بشفاحكم والا تفلطوا اسمي بالسندكم، وإذا انعتقت سوريا بعد موتي من نير ظلامها فسيروا الى وطنكم الحرولا تذكروني. فانا قد أرقنت دم حياتي لأجل من كان مثلكم يحب الحرية ويضن أن يدفع ثمنها ولو قطرة من الدم».

عاد نعيمة الى نيويورك بعد انتهاء الحرب فاقامت «لجنة تحرير سورية وجبل لبنان» له ولبعض المتطوعين الذين عادوا معه، حفلة خطابية تكريمية، وكان بين الخطباء نعيمة نفسه الذي قال في سياق كلمته: «نعم لبيت دعوة أمريكا. لكنني بين سطور تلك الدعوة، قرأت دعوة بلاد أخرى، دعوة سوريا. ولا أظنني مغاليا، إذا قلت ان كل سورى انخرط في الجيش الأمريكي قد انخرط وسوريا نصب عينيه. وليس في ذلك خيانة نحو أمريكا أو نكران لجميلها. وأية خيانة في أن يخدم الانسان أباه والمحسن إليه في وقت واحد؟»

ولفت الخطيب نظر سامعيه الى أن قادة الجيش الذي كان متطوعا فيه قد اعتبروه «حيوانا يساق بالسوط» ولكنه بالمقابل اعتبر نفسه «مجاهدا» في سبيل مدينته أو مدافعا عن وطنه، لذلك حين كان يفقد أحيانا أيمانه وأمله، يسارع الى تذكير نفسه «بسوريا، فتعود اليها القوة وتعود إليه الإرادة».

وختم نعيمة كلمته بالقول أنه كجندي في تلك الحرب الطاحنة كانت له تعزيزة حقيقية «وما تلك التعزيزة إلا أمله بأنه بعدما تنقش غيوم الحرب سيجد لذاته وطنًا حرا بين الأوطان الحرة، وذلك الوطن هو سوريا» (٨).

تلك هي آراء ميثائيل نعيمة الوطنية والمبدئية ازاء سورية وشعبها. فعا هي آراؤه السياسية في الموضوع نفسه؟ في مستهل مقالته «راحت السكرة وجاءت الفكرة» التي احتلت الصفحة الأولى بكاملها من جريدة «السائح» قال نعيمة: «لقد قضى الأمر ورم المتطهر. وتقرر مصير سورية، لا في مكة ولا في الشام ولا في بيروت، بل في مؤتمر السلم الذي أخذ على عاتقه تسوية المشاكل العالية التي ولدتها الحرب. وكان الأقدار قد شاءت أن تقسم للسوريين مجالا ليميطوا النقاب عن وجهم الحقيقي، فأسلطت سراحهم من السجن التركي، وتركتهم لأكثر من سنة ونصف السنة (٩) أحرارا يقولون ما يشاؤون ويسيرون مع أميالههم وعواطفهم فألى أين ساقتهم تلك الأميال؟ وماذا أنتجت تلك العواطف؟»

وفي اجابته على السؤال، يتطرق نعيمة الى علل سورية أي الطائفة فيقول: «هذه وضعت الحرب أوزارها حتى اليوم، ونحن نقدم للعالم برهانا تلو الآخر على عدم أهليتنا لإدارة شؤوننا بأنفسنا. وقد كانت براهيننا من هذا القبيل دامغة مقنعة لا تحتمل

الرد ولا الشك . أولم نقل للعالم بأننا قوم لا نعرف للوطنية معنى؟ أو لم نر العالم أن الوطنية الوحيدة التي تفهمها هي وطنية الجامع والكنيسة والخولة والكنيس؟ أولم نظهر أمام الغربيب والغريب قطع من الذئاب لا يأمن واحدنا جانب الآخر؟

وينتقل نعيمة إلى نقطة أخرى كانت مدار خلاف السوريين وهي هوية الدولة التي ستكون وصية على سورية. طبعاً كانت أسماء أمريكا وإنجلترا متداولة بين السوريين. وكانت المملكة العربية بقيادة الشريف حسين قبلة أنظار بعض السوريين قبل أن يتعقد المؤتمر السوري العام (١٩٠٨)، ويصوت المؤتمر على مبدأ استقلال سورية بوجدها الطبيعية.

هنا خاطب نعيمة سوريي أمريكا بهذا الكلام الواقعي الدقيق: «من كان منا يطلب أمريكا لبلاده عن اخلاص أو غير اخلاص، فعليه اليوم أن يترك أمريكا وشأنها، وأن يسعى لوحدة سوريا بمشاركة الدولة التي انتدبتها مؤتمر الدول». وهو هنا يشارك جبران في تكرار معلومة عدم قابلية الولايات المتحدة على قبول وصايتها على سورية.

وقال نعيمة للمنادين بالوصاية البريطانية: «من كان منا ينادي بإنجلترا كوصية على سوريا فعليه، إن كان مخلصاً من حبه لسوريا أن يقلع عن إنجلترا أو أن يعمل على جيل أمة من العناصر التي تضمها حدود سوريا».

وردد نعيمة الرأي السلبي نفسه حيال الشريف حسين ونجده فيقول: «من كان منا يهمل للعرب ويحلم بتجديد مجد العرب في الجزيرة وسوريا، فليترك العرب يجددون مجدهم في بلادهم. أما في سوريا فليوسع لتجديد مجد سوريا».

ويتحول النهج السلبي إلى نزوة الايجابية عندما يأتي دور فرنسا في الوصاية: «من كان يسعى لبسط الوصاية الفرنسية فوق تخوم سورية» فقد تحقق حلمه أو هدفه، ولذلك بات من واجبه أن «لا يشمت بأخوانه الذين حلموا حلماً غير حلمه ولم يتحقق». ويشدد الكاتب هنا على أن المخلص اليوم من مديته لخصمه قبل أن يمد خصمه يده إليه وقال له: تعال يا أخي فالحقل واسع والعمل كثير والعاملون قليلون: في قلبك حرايات منك، وفي قلبي حرايات منك، فلنطرحها خارجاً.

ولكن واقعية نعيمة قد أعطت صورة سلبية لواقع بلاده، ليس فقط بسبب مؤتمر الصلح الذي جزأ سورية وفق معاهدة سايكس بيكو، بل أيضاً لأنها بلاد كلها رؤوس ولا رأس لها. وردا على الواقع الزري طالب نعيمة ببروز «السياسي المخلص إلى ميدان العمل» فالיום يومه.

ولكن، إذا كان نعيمة يرفض تجزئة سورية، فهو لا يقبل في الوقت نفسه، بدمجها في كيان عربي، ويرد على السوريين الذين يعتبرون أنفسهم عرباً لأنهم يتكلمون العربية، فيؤكد لهم أن «الأمريكي انجليزي الأصل واللغة، وانفصاله عن الأمة الانجليزية حديث العهد بالنسبة لانفصال السوري عن العربي، لكنه أمريكي لا انجليزي وأكبر إهانة توجهها إلى أمريكي هي أن تدعوه انجليزيًا». يضيف أن قسماً كبيراً من أهل اللبكيك فرنسيو الأصل واللغة والدين، فهل سمعت بلجيكا يقول بأنه فرنسي؟ واللبكيك متاخمة لفرنسا قريبة منها بكل شيء. أما سوريا فبينها وبين الحجاز والعراق بواد شاسعة وبين أهلها وأهلها ألف فرق و فرق» (١١).

طبعاً، هناك مجال واسع للرد على

نعيمة بشأن الوصاية من حيث المبدأ ووصاية فرنسا على الأخص. والردود التي حفلت بها دوريات هاتيك الأعوام أكبر من أن يستوعبها كمبيوتر. نعو مكرز صااحب «الهدى»، كان ينادي بالوصاية الفرنسية ولكن على الكيان اللبناني فقط، والأمير ميشيل لطف الله والامام محمد رشيد رضا أثرا الوصاية البريطانية. والدكتور خليل سعادة صاحب جريدة «الجريدة» ومجلة «المجلة» ورئيس الحزب الوطني الديمقراطي في البرازيل كان من دعاء الاستقلال التمام لأن الاستقلال مع البداة خير من الاحتلال مع الحضارة. ولكن الرد الأبلغ والأطرف هو الذي دججه نعيمة نفسه قبل خمس سنوات في إطار حوار تصادمي مع رفيقه في الرابطة القلمية أمين مشرف. فتحت عنوان «حقوق الضعيف» تقرأ لنعيمة ما يلي: «السياسة الأوروبية تجيبك أن مراكز مصر والهند لم تتعلم بعد أصول الإدارة الذاتية، وإنها حالماً بتدرك هذا الفن، وتصبح قادرة على الدفاع عن نفسها، تنجلي عنها القوة الأجنبية وترتكها تدبر أحوالها بذاتها، وفي معرض رفض المقولة يتساءل الكاتب: «متى تصبح مصر مثلاً قادرة على الدفاع عن كيانها السياسي وإدارة نفسها؟» ويأتي جوابه: «الشعوب الكبيرة تقبل للشعوب الصغيرة الخاضعة لها: أنها أثبت الشعب الفلاني لا تزال كالطفل لا تحصن المشي... وسوف لا أدعك تمشي وحدك حتى تتقن المشي جيداً» وبريك كيف يتعلم الطفل المشي إذا لم تدعوه يمشي، فيقع مرة ويقوم ويقع مرة أخرى ويقوم، فيجرح هنا رأسه وهناك أنفه، لكنه يتعلم المشي بعد كل هذه التجارب».

هنا يروي نعيمة حادثة طريفة دعماً لرأيه وتصفياً ساخراً للرأي المعاكس: «يروي اللورد مكولي في

مقالته عن الشاعر ملتون فكاهة وخلاصتها أن مجنوناً أحسب أن يتعلم السباحة، لكنه قرر في نفسه ألا يدخل الماء حتى يكون قد أتقن كل أبواب الفن. فإذا قدرتم أن تتصوروا رجلاً تعلم السباحة قبل أن يخوض الماء، فربما أمكنكم أن تتروا شعباً تعلم إدارة نفسه قبل أن يعطي فرصة للتجربة والامتحان».

رد أمين مشرف على نعيمة الذي رد على الرد حيث قال: «هل لسوريا الضعيفة حقوق بين أقوى هذه الأرض؟» الأخ مشرف لا يتردد في الجواب على السؤال نفياً، ويتوصل إلى ذلك بطريق مصر، فيرينا أن (مصر الطفلة) لا تقدر أن تمشي وحدها، ومن ذلك يستخلص أن سوريا لا تقدر على ذلك أيضاً فيسأل: ليست سوريا ومصر شقيقتين؟ ثم يجيب: نعم ويمشي كأن الأمر حقيقة جارية مثل ٢×٤ = ٨. ومع أنني أخالفه في ذلك - لأن شعب سوريا ليس شعب مصر، ولا تاريخ الأولى تاريخ الثانية - أترك هذه المسألة، لأنها ليست حيوية للبحث الذي نحن بصدد. إذا حصرنا كلامي في مصر، فلا يخطرن لأحد أنني مصري أو انتسب إلى الحزب الوطني. فانا سوري قبل كل شيء»^(١٢)

وفي الحلقة الثانية من رده، قال نعيمة: «إذا تعذر استقلال سوريا السياسي - وذلك يقارب المستحيل في هذه الأيام - أفن الواجب أن نذكر ما لها من الحقوق الأدبية والاجتماعية؟ أمن الواجب إذا كنا ضعفاء عن مقاومة القوي أن نسلم بقوله أن لاحق في العالم سوى القوة، ولا عدل سوى البطش؟ أنا أخافح بأن ابن أمة قوية تقدر أن تتجاهر بقوله»^(١٣).

والسؤال الآن: إذا كانت «لجنة تحرير سورية وجبل لبنان» وراء التغيير الذي طرأ على مفهوم نعيمة

السياسي حبال الاستقلال المطلق أو المقرون بالوصاية الأجنبية.. فهل ثمة جمعية سياسية أخرى كانت وراء إقناعه برفض أية علاقة لسورية المستقلة يمكن أن تنتقص من استقلالها؟ أجل، هناك جمعية سريّة تدعى «سورية الحرة» كان نعيمة عضواً ومسؤولاً في هياتها القيادية. ولا بأس من اللقاء ضوء سريع على الجمعية ونعيمة معا.

إذا كان جبران خليل جبران هو العمود الفقري لجمعية الحلقات الذهبية^(١٤)، فإن ميخائيل نعيمة كان أحد أقطاب جمعية «سورية الحرة» ورئيسها لفترة معينة.. مع فارق وهو أن الأول كان مؤسس «الحلقات الذهبية»، في حين انضم الثاني إلى «سورية الحرة» بعد تأسيسها بسنوات قليلة.

وبالمناسبة متى تأسست جمعية «سورية الحرة»؟ من صاحب الفكرة؟ ومن المؤسسون والأعضاء؟ وما مبادئها الاجتماعية والقومية؟ وهل حققت إنجازات تذكر؟ ومتى طويت صفحاتها؟

إن الإجابة المتوافرة على هذه الأسئلة ومتفرعاتها تنطوي على آراء نعيمة ودوره في الجمعية، لأن كتاباته عنها هي المرجع الأول والأهم حول ما كان يرمز إليه بحر في س.ح.

في كتابه «سهيون» وتحت عنوان «عالم يشتمل» تطرق نعيمة إلى بداية الحرب العالمية الأولى وانعكاسها السلبي على وطنه وأهله حيث قال: «في تلك الفترة من القلق على أهلي ومستقبلي ومستقبل بلادي، وردتني رسالة عربية من مجهول يخبرني فيها أن هناك جمعية سريّة تعمل لتحرير سورية من النير التركي، ويدعوني إلى الانضمام إليها واسمها (س.ح) وهو لا يستطيع البوح باسمها أعضائها

مخافة أن تدري بهم الدولة فتقتصم ذويهم. ولكنني رفضت الانضمام قبل أن أعرف شيئاً عن القائمين بالجمعية ومكانتهم بين المهاجرين. وعرفت من الرجل فيما بعد أن من بين الأعضاء صديقي نسيب عريضة^(١٥)، فانضممت. وعندما تخرجت من الجامعة وسافرت إلى نيويورك، أنيط بي جميع مهام الجمعية. وبقيت أقوم بها إلى أن ضاق وقتي ودوناه. فتنازلت عنها لغيري. فما لبثت الجمعية أن تضعفت وتلاشت»^(١٦).

ويستهل نعيمة الفصل التالي من «سهيون» المعنون «بصيص نور» بالإشارة السريعة إلى س.ع التي الهته مع دروسه ومجلة الفنون وأخبار الحرب والمجاعة وعمله في القنصلية الروسية عن نفسه «وما كان يلازمها من وحدة ووحشة وحيرة وكآبة»^(١٧).

ويعود نعيمة إلى الجمعية في الفصل الخاص بمجلة «الفنون» فيقول: «كان قد عني في رأي في إعادة الفنون إلى الحياة بمعونة الرفاق في س.ح. فدارت مخابرات بيني وبين نسيب (عريضة)». هنا ينشر الكاتب مقطعاً من رسالة تلقاها من الشاعر عريضة مؤرخة في ١٨ كانون الثاني ١٩١٦ ورد فيه ما يلي: «مما يشدد عزمي على الثبات في عملنا الجديد أنك ممن المجاهدين معنا. ولكنني لا أكتفم ما يخامرني من الشك وعدم الثقة بكثيرين من الأعضاء. وأني استضعف كثيراً. أف. رئيس الجمعية لطريقته التي استعملها في اكتساب الأعضاء وضمهم على عواهم إلى القوم دون استقراء واستقصاء وأستهجن طريقة التعاطف والتظاهر بالأهمية وسعة الانتشار حين أن الأمر معروف. وكثيراً ما يذكرني بانتفاخ الضفدع. فلماذا كل هذا البلف؟ الأولى أن نكون قلالاً ثابتين

وكثار الأعمال، من أن نتظاهر بأننا كثر وقال الأعمال»^(١٨).

يضيف نعيمة انه اجاب عريضة «بكتاب أبسط له فيه كيف تم انضمامي الى الجمعية بعد مراسلات دارت بين أ.ف. وبيني. وكيف انني انضمت بمبالغاة في أهمية الجمعية وانتشارها في حين كنت أشعر من رسائلي أن الحركة تكاد تكون صيبانية. واختتمت الكتاب بقولي: إذا كانت قد تأكدت في هذه الالة ضعف المشروع فإني من جهة أخرى، قد تمكنت من أن أحرص عظيم حاجتنا الى س.ح. أو جمعية تقوم مقامها واعني جمعية تدمق قوتنا الأدبية وتديرها بحكمة لأجل تنوير سورية وتخفيف أثقالها وكشف معنى الحياة لبناؤها. أن احتكاكنا بالغرب لا بد أن يحرك فينا قوى حية كانت الى الآن راكدة تحت رماد الجهل وسلطة الماضي. وهذه القوى يخشى عليها أن تذهب سدى كهيأة جدال صغرة تجري في رسال الصعراء، لذلك يجب ضمها على قدر الامكان وتوجيهها لتزاد قوتها الفعالة ويتضاعف تأثيرها. وبديهي انني افضل بقاء س.ح. وتنظيفها وتعديل خطتها على تأليف جمعية جديدة»^(١٩).

يقيس أن المقطع الأخير من كلام نعيمة، إضافة الى السنوات السبع التي أمضاها في الحقل السياسي.. تؤكد على أن حياة نعيمة الحزبية وأدبياته السياسية لم تكن غيمة عابرة في سماء حياته المديدة التي أمضى معظمها في عزال «الشخروب» في بلدته يستقنا الجاورة لجبل حنين. وإذا شاء هو أن يعتد عليها أو يقلل من أهميتها، فإن مجموعات الصحبة العربية النيووركية المحفوظة في مكتبة الكونجرس في واشنطن وفي طليعتها جريدة «السائح» لصاحبها عبدالمسيح حداد، تؤكد على الحقائق الأتفة التي يمكن تلخيصها في ختام هذه العجالة على النحو التالي:

أولا: دشّن نعيمة حياته الوطنية اثر تخرجه في الجامعة بنشاط سياسي -حزبي، بدأه في ذروة الحرب الكونية الأولى، وختمه بعد نهاية الحرب بستين. فقد انضوى في جمعية سرية تدعى «سورية الحرة» وكان مسؤولا رقيقا فيها. ثم اشترك في تأسيس «لجنة تحرير سورية وجبل لبنان» الى جانب جبران والسرياحاني، وتولى منصب أمانة السر للمراسلات العربية. ولعل أهم نشاط قام به في إطار عضويته ومسؤوليته في اللجنة، تطوعه في الجيش الأمريكي للمساهمة في تحرير بلاده.

ثانيا: لم يكن نعيمة يدخل عالم الادب وبخاصة النقد من بوابته العريضة عبر الفصول التي ضمها كتابه الشهير «الهام والغربال»، حتى اضطرته الظروف السياسية الى تطعيم كتاباته الإبداعية كالشعر والقصة بالفكر السياسي، إضافة الى الكتابات السياسية البحتة ومنها الخطب التي ألغها في مهرجانات لجنة التحرير. أن هذا النتاج السياسي الذي أهمله صاحبه بعد أن طلق السياسة بالثلاث لجدير بالجمع والنشر نظرا لكميته غير القليلة من جهة، ولكونه مصاعا بأسلوب أدبي متين ومنهج علمي منطقي.

ثالثا: إن نتاج نعيمة وجهاده تمجورا على وطنه سورية أو بلاد الشام. وهنا لم يشذ السياسي الاديب عن القاعدة التي اتبعها سائر الوطنيين السوريين والذين كانوا لا يجئن أو مقيمين في مصر وباريس ولندن ونيويورك وبيونس آيرس وسان باولو ومنهم المؤرخ الشهير الدكتور فيليب حتي.

الهوامش

- ١ - سورية ترادف بلاد الشام وهي تضم الأردن وفلسطين ولبنان والجمهورية السورية
- ٢ - يدعى منذ المجاعة في جبل لبنان عام ١٩١٤، وانتهى في بداية العشرينات.

٣ - لبناني عاش في الولايات المتحدة. كان عضوا مؤسسا في الرابطة القلمية وهو الذي كتب بيانها الأول في العام ١٩١٣. وعندما استأنفت نشاطها في بداية العشرينات بعد توقف قسري نتيجة الحرب، كتب نعيمة بيانها الثاني المستوحى من بيان مشرف.

٤ - تأسست اللجنة في العام ١٩١٦ نتيجة اقتراح من أمين السرياحاني الذي تولّى نيابة الرئاسة في قيادته. وكان الدكتور أيوب ثابت رئيسا لها وهو الذي أصبح فيما بعد رئيسا للجمهورية اللبنانية أيام الانتداب الفرنسي. وتولى جبران أمانة السر للمراسلات الأجنبية، وميخائيل نعيمة أمانة السر للمراسلات العربية. وعندما التحق الأخير بالجيش الأمريكي للقيام بالخدمة الإلزامية أصبح جبران أمينا للسر كل أمور الجمعية.

٥ - صهيوني من مدينة زحلة اللبنانية أسس جريدة «زحلة الفتاة» في لبنان وأصدرها عام ١٩١٠. انقطع الى مغادرة وطنه خلال الحرب والمهاجرة الى نيويورك، حيث استأنف إصدار الجريدة تحت اسم «الفتاة»، وتمتدّد هذا الصهيوني بالهجرة والوطنية والقوة الجسدية.

٦ - للسائح.

٧ - الفتاة - نيويورك - العدد ٥٠ - ٢١ آب ١٩١٧

٨ - السائح نيويورك ٢٨ تموز ١٩١٩.

٩ - إنها الفترة الزمنية التي تولّى فيها الأمير فيصل نجل الشريف حسين - زمام الحكم في دمشق وبيروت، مما يمكن أن يطلق عليه تسمية «ربيع سوري» لأنها كانت الفاصل بين الاحتلال العثماني والانتحولي- فرنسي، ولكن نعيمة يرى العكس، ربما لأنه كان ملتزما بلجنة التحرير المناهضة لفصيل ومفتننا سياسيا.

١٠ - أنه اللذان الذي غمّ الثوب المظلم للفلسطين ولبنان والجمهورية السورية والأردن، وكان مركزه دمشق، ولكن أعضاء هذا البرلمان لم يكونوا متفقين بالطريقة التقليدية المعهودة وإنما بمبادئ النخبة في كل مدينة وبداية

١٢ - السائح - العدد ١٠ - ١١ آب ١٩١٥

١٣ - السائح - ٢٠ آب ١٩١٥.

١٤ - حزب ثوري أسسه جبران مع الدكتور نسيم الخوري والدكتور جورج حويّا وآخرين في بوسطن عام ١٩١١.. واستهدف استقلال سورية ونهوضها.

١٥ - شاعر مهجري من مدينة حمص السورية. عاش في نيويورك، وكان من أبرز أعضاء الرابطة القلمية. أصدر مجلة «الفن» التي ساهم بتحريرها السرياحاني وجبران ونعيمة

١٦ - سبهون - ميخائيل نعيمة - دار العلم للطباعة - بيروت - ١٩٧٠ ص ٢٢٢

١٧ - المرجع السابق - ص ٢٢٤

١٨ - المرجع نفسه - ص ٣٢٤.

١٩ - المرجع نفسه - ص ٣٣٥

حذار من المثقفين

يوسف القعيد *

الفصل الأول من هذا الكتاب عنوانه : جان جاك روسو ذلك المجنون . وفي الصفحة الأولى منه . التي تعد الصفحة الأولى من الكتاب نفسه . الذي جاء بدون مقدمة سواء من المترجم أو المؤلف . أو حتى تنويه من الناشر . في هذه الصفحة الأولى التي تعد المصافحة الأولى بين القارئ والكتاب يقول المؤلف .

ولكن المؤلف يقفز من الصفحة التالية مباشرة الى طرح الأسئلة . وذلك قبل استعراض حالة المثقفين الذين يتناولهم في هذا الكتاب ويتساءل : هل كانوا - يقصد جماعة المثقفين - أمناة في علاقاتهم الجنسية وتعاملاتهم المالية؟ هل كانوا يقولون الحقيقة ويكتبون الصدق؟

ثم كيف صعدت منظوماتهم الفكرية الخاصة أمام اختبارات الزمن وفي التطبيق العملي؟

هذا ما يقوله المؤلف في صفحتي الكتاب الأولى والثانية ولكن تعال لنقرأ ما كتبه - نفس المؤلف في آخر نفس الكتاب بالتحديد في الصفحة قبل الأخيرة منه . وهي صفحة ٣٥٥ .

وهي التي تقع في آخر الفصل الأخير من الكتاب ورقم الفصل الثالث عشر . وقد خصصه لمجموعة من الكتاب المعاصرين هم : جورج أرويل . سيريل توتو-يلي ، إيفلين رو ، نورمان مايلز . كينيث ثيان . رايزرفاسيندر جيمس بولدوين . نغوم تشوموسكي . وهذا الفصل هو الوحيد الذي خصصه المؤلف لعدد من الكتاب في حين أن كل فصل كان مخصصا لكاتب واحد .

يقول المؤلف . في أواخر هذا الفصل :

والآن . نحن عند نهاية التساؤل . مائتا عام تقريبا مرت فقد بدأ المثقفون العلمانيون يطلون محل الكليروس

«شهدت المائة عام الأخيرة نموا متزايدا لأثر الدور الذي يقوم به المثقفون . وفي الحقيقة فإن صعود المثقف العلماني كان عاملا أساسيا في صياغة العالم الحديث . وهو أمر إذا نظرنا إليه من المنظور الطويل للتاريخ لوجدنا أنه يعتبر ظاهرة جديدة . صمغح أن المثقفين في صورتهم الباكرة . كرجال دين وكتاب وعاط . كانوا قد رسخوا الزعم بأنهم يرشدون المجتمع ويهدونه منذ البداية . ولكنهم كحراس للثقافات الكهنوتية سواء كانت بدائية أو متقدمة - كانت اجتهاداتهم الأخلاقية والأيديولوجية تتم في إطار التقاليد الموروثة . وفي حدود السلطة الخارجية أي أنهم لم يكونوا أرواحا حرة ولا عقولا مغامرة . وما كان بإمكانهم أن يكونوا كذلك . وبانهيار السلطة الكهنوتية في القرن الثامن عشر . ظهر نوع جديد من المعلمين الأوصياء ليملا ذلك الفراغ ويسيطر على أذان المجتمع . ويوصل الى القول

«لأول مرة في التاريخ الإنساني . وبثقة كبيرة وجراءة متزايدة . نهض أناس ليؤكدوا أنهم قادرون على تخصيص الأسقام بالعمل فقط . والأكثر من ذلك أنهم يستطيعون استنباط صيغ تمكنهم من تعديل عادات البشر الأساسية الى الأفضل . وليس بناء المجتمع فقط» .

★ كاتب وروائي من مصر .

العدد الثامن عشر . أبريل ١٩٩٩ . زهوب

القديم لهداية البشرية وإصلاح أحواله . وقد فحصنا عددا من الحالات الفردية . لأولئك الذين حاولوا تقديم النصح والارشاد . فحصنا مؤهلاتهم الأخلاقية . وقدراتهم على الحكم من أجل تحقيق ذلك الهدف . وعلى نحو خاص تحرينا موقفهم من الحقيقة وسواهم للبحث عن الدليل وتقديمه وموافقهم لا من الانسانية بشكل عام . وإنما من البشر على نحو خاص . كيف يعاملون أصدقاءهم؟ زملاءهم؟ كيف خدمهم؟ وقبل ذلك كله - أسهرهم؟ كما تعرضنا للنتائج الاجتماعية والسياسية للعمل بنصائحهم . وبعد هذا يصل المؤلف الى الحكم المطلق . ليكتب :

- أعقد أنني المس اليوم تشككا عاما من الناس عندما يقف المثقفون ليعطوا . وهو اتجاه متنام بين عامة الناس . لا توجد كلمة واحدة في الكتاب عن العامة وموقفهم من المثقفين وتغير هذا الموقف ولم يدرس المؤلف هذه القضية طوال كتابه . ومن الصعب الغاء مثل هذه الحقيقة الخطيرة في آخر الكتاب وكأنها حقيقة مسلم بها .

يكمل : إن الاتجاه المتنامي بين عامة الناس في أن يحتفظوا حول حق الأكاديميين والكتاب والفلاسفة مهما كانوا بارزين من أن يقولون كيف نسلك وكيف ندير أمورنا؟

والمعتقد السائد أن المثقفين ليسوا أكثر حكمة ولا أكثر قيمة - كمصلحين - من السحرة أو رجال الدين القدامى . وأن من هذا الرأي . هذا الشك .

فأي مجموعة من الناس في الشارع يتم اختيارهم عشوائيا من المحتمل أن يقدموا لنا آراء وإفكارا معقولة من الأمور السياسية والأخلاقية . تماما . مثل أي عينة من المثقفين . مرة ثانية لا يقدم لنا المؤلف الدليل على هذا الحكم القاطع والخطير والذي لا تسند أي أدلة أو دراسات . والذي يجافي الواقع ويقف ضده . لأنه من المعروف أن الإنسان العادي في زماننا لا يهتم

بألامور البعيدة عن حياته. بل إن ضغوط الحياة اليومية. تحرمه من نعمة الخيال التي تمكنه من تناول أمور السياسة والأخلاق.

ويستطرد المؤلف في هذه الأحكام العامة

– بل لعلي أذهب بعيدا لأقول : أن أحد الدروس الرئيسية التي تخرج بها من هذا القرن المأساوي الذي شهد التضحيات بملايين من الأبرياء في مشروعات لتحسين أحوال البشرية هو : – حذار من المثقفين ! لا يكفي أن يظنوا بعديين عن مجال السلطة. بل يجب أن يكونوا دائما محل شك كلما حاولوا أن يتصدوا للنصح الاجتماعي. حذار من اللجان والمؤتمرات

والجماعات واتحادات المثقفين! لا تثق بالبيانات التي تصدر من بين صفوفهم السنته لا تصدق شهاداتهم عن القادة السياسيين أو الأحداث المهمة لأن المثقفين علاوة على أنهم أناس فرديين وإنشاققيون لدرجة كبيرة. فإنهم يتبعون أسلوبا مينيئا في سلوكهم عندما تنتالهم كجموعة تجدهم غالبا متطابقين أكثر من اللازم داخل الدوائر التي يكونها أولئك الذين يقدرونهم أو يبهتون عن رضاهم. وهذا ما يجعلهم خطريين عندما يجتمعون حيث يساعدكم ذلك على خلق مناخ عام سائد من الآراء والأفكار التي تؤدي إلى مسارات غير منطقية ومدمرة. وقبل ذلك كله علينا أن نتذكر دائما ما ينسأه المنفقون عادة : الناس أهم من الأفكار. الناس أولا. وأن أسوأ أنواع الاستبداد هو استبداد الأفكار الذي لا يريم.

تلك هي الكلمة الأخيرة في هذا الكتاب الضخم وبعدها . بيان دقيق بـ ٧٩ مرجعا عاد إليها المؤلف من أجل أن يوثق الوقائع الخطيرة التي نسبها إلى المثقفين الذين صبغوا لنا هذا العصر بكل ما فيه.

وما بين المقدمة المتناظرة والتي ترصد صعود المثقف وقيامه بدور أساسي في قيادة البشرية : خلال المائة

عام الأخيرة. وما بين التحذير في الخاتمة الذي يذكرنا بمحاكم التفتيش. من العصور الوسطى تدور مهمة هذا الكتاب ويمتد دوره وتقدم رسالته التي كتب من أجل إيصالها للناس.

وقبل قراءة هذا الكتاب. كنت اتخيل عبارة : «كلما سمعت كلمة مثقف تهمست مسدسي». وهي العبارة الشهيرة التي قالها جوبلز وزير اعلام هتلر. وكانت ترن في إذني عبارة : «امسك مثقفا التي هي جزء من واقعنا العام في العالم الثالث. وكنت أقول لنفسي أن المجتمعات المتقدمة التي نبت تقدمها على مغامرة العقل لا يمكن أن تفكر – مجرد تفكير – في مثل هذا الكلام.

ولكن ما هو الغرب الذي يعايرنا كل يوم بالمواقف التي تتخذ ضد المثقفين من بلادنا. يقع في نفس هذه المشكلة. بل ويمارسها بصورة ربما كانت أكثر فظاظة من هذا الذي يتم في بلادنا.

في البداية تصور أن هذا الكتاب ربما يقع تحت طائلة الهجوم غير المبرر على نجوم اليسار في الأدب والفن. وهذا الهجوم كان يقف وراءه ويدعمه وربما يحوله اليمين الغربي.

ولكن هذا الهجوم . لا مبرر له الآن. واعتقد أن الأجهزة الغربية. قد حولت الاعتمادات الخاصة بالهجوم على التجربة اليسارية ونجومها في كافة المجالات إلى اعتمادات أخرى. بعد أن بحث عن أعداء جدد توجه لهم مثل هذه الحملات.

وهل يمكن نسيان أن رموز هذا الكتاب هم من قادة التجربة الغربية. البعيدة تماما عن أي شبهة يسارية؟ وبأسستثناء الفصيلين الخاصين بماركس وبريشت. يبقى كل الأبطال من رموز اليمين الغربي. فأي يسار يهاجمه مثل هذا الكتاب؟

ولكن ليس من الأفضل بعد كل هذه المقدمات أن ننطلق إلى الكتاب نفسه. بين الفصل الأول والفصل

الثالث عشر. يتناول الكاتب أبطاله تحت هذه العناوين : جان جاك روسو ذلك المجنون المعتنق .

شيلي : قسوة الأفكار. ماركس نباح اللعنات الكبرى. إبسن بالعكس. تولستوي : الشقيق الأكبر لبالله. همنجواي : المياه العتيقة. بريخت : قلب من الجليد. رسل. تفاهات منطقية. سارتر : كرة صغيرة من الفراء والحبر. ولسون : الموسم بالنار . جولانز الضمير المضطرب. لليان هليمان الأكاذيب اللعينة.

وهذه مجرد أمثلة مما قاله المؤلف عن بعض المثقفين الذين شكلوا وجدان وضمير القرن العشرين.

روسو كان طفلا وحيدا – وهي حالة يشترك فيها مع كثيرين غيره من قادة الفكر الحديث. وعاش روسو ١٤ عاما من عمره معتمدا على مدام دي أراينز وكان عشيقها في فترات مختلفة من حياته. في سنة ١٧٤٥ التقى روسو غسالة ملابس شابة اسمها تيزيزا لافاسير كانت تصغره بعشر سنوات . وقد قبلت المرأة أن تكون عشيقته بشكل دائم. الأمر الذي منحه بعض الاستقرار في حياته . وروسو كانت دموعه دائما تحت الطلب وما نحن الآن أمام روسو في التاسعة والثلاثين من العمر. فاشل حتى هذه السن. يتوق إلى الانتشار يسعى إلى الاهتمام والمقالة التي كتبها كانت ضعيفة ولا تصلح للقراءة . وقد كتب الناقد الشهير جوليس لوميرت يصف ذلك التاليه الفوري لروسو بأنه أحد الأدلة على الغياب الانساني. بل إن المؤلف يأخذ على روسو أنه كان يشعر دائما بالرغبة في القبول. وأنه كان يكتب في شبابه الكثير من خطابات الاستجداء. وأنه كان يعاني من انانية مفرطة. لقد كتب روسو ذات مرة سوف أترك هذه الحياة لو علمت أن هناك من هو أفضل مني. وكان يقول عن نفسه : أنا أكبر من أن أكره.

يقول عنه المؤلف . كان خبيراً ممتازاً في الدعاية لنفسه وكان يستخدم في ذلك : أطواره الغريبة، وفضائله الاجتماعية وتطرفه الشخصي . حتى شجاراته . ويصل الى أن روسو كان مريضاً عقلياً ولم يكن يعرف الصداقة المنزهة عن الغرض . وبصيغة ثانية يعاني من العقم الذهني وإن عقله كان مشوشاً . ويقول عنه أنه عندما كان شاباً كان يتسكع في الشوارع الخلفية ويكشف عن نصفه الأسفل . أيضاً فقد كان يعاني من الجشع الشديد للثروة والاستقرار الشديد لها .

ديدرو بعد معرفة تامة بروسو يلخصه بقوله:

— مخادع ، شيطان ، مغرور ، عديم الذكاء ، غليظ القلب ، منافق كله حق . وعند فولتير : وحش يجسد الحقدارة والغرور .

سجل أحد الأكاديميين قائمة بعيوب روسو على النحو التالي

— مازوكي ، محب للمظاهر ، مصاب بوسواس مرضي ، ممارس للعادة السرية ، شاذ جنسياً « يشوذن كامن لوح » عاجز عن الحب الأبوي ، شديد الارتباك في الآخرين . ترجسي شديد الانطواء يملؤه الشعور بالذنب ، جبان لدرجة مرضية . مريض بالسرقة . صيباني السلوك ، سريع الاستشارة ، بخيل .

وبعد أن يثبت هذه القائمة من العيوب القائلة . يقدر المؤلف أن يكتب بعض المزايا . ولا يعرف الإنسان لم البدء بالعيوب . لو كان هناك ثمة مزايا . كانت يقول عنه : كانت لدية حساسية روح كمالها لا يضارح وهو عند شيل : روح أشبه بالمسيح لا يليق بصمتها إلا ملائكة السماء . وتولستوي يقول عنه : روسو والانجيل لهما أكبر أثر في حياتي . ويقول عن شيل ، في الفصل الذي خصصه له .

— كان شيل في حياته مصاباً بخيبة الأمل بسبب عدم انتشار أعماله

على نطاق واسع . ويأش من إمكانية مرور أفكاره السياسية والأخلاقية في المجتمع . هذا عن شيل الشاعر . ولكن ماذا عن شيل الإنسان ؟ كان سلوكه مستقراً . وكان من سماته الطفولية الشديدة . أنه مبتز مصاص للدماء .

وهو يبدأ فصل كارل ماركس بالقول إن تأثيره على الأحداث وعلى عقول الناس — الرجال والنساء — في العصر الحديث أكبر من تأثير أي مفكر آخر . ولكنه لا يلبث أن يقول إن ماركس لم يكن مهتماً بالبحث عن الحقيقة ، وإنما بالملادة بها . بل يقول إن « رأس المال » كتاب ماركس الشهير والذي غير البشرية أكثر من أي كتاب آخر . هذا الكتاب عبارة عن سلسلة مقالات أدمجت في بعضها دون بنية حقيقية . كان ماركس أكاديمياً فاشلاً .

يقول عن ماركس : إن قدميه لم تطلّ مصنعا أو متجما أو مكانا فيه عمال ، بل كان يرى أن العمال علف مدافع الثروة ولا أكثر . وأنه كان يبحث عن الحقائق التي تلائم فقط وأن ماركس لم يكتب من رأس المال سوى المجلد الأول فقط . وأن هذا المجلد لا يتسم بأي نسق منطقي إن سلسلة من الفروض المفردة في ترتيب عشوائي والذي يخرج به القاري من رأس المال . هو فشل ماركس الذريع في فهم الرأسمالية .

ويصل الى المستوى الشخصي من التناول . فيقول عن ماركس إنه كان قدراً بدرجة لا تحتل . شعره أسود أشعث كالقمح ويشرته كالحمة قدرة . بصيغة الذين اقتربوا منه أنه الديكتاتور الديمقراطي . يقول عنه باكونين : ماركس لا يؤمن بالآلة . ولكنه يؤمن جداً بنفسه ويجعل الجميع في خدمته . قلبه لا يملؤه الحب بل المראה ولا يحمل عطفاً كثيراً للجنس البشري . ويكتب عن الصفات الشخصية

لماركس : — كان يعيش حياة غير صحية . يمارس الرياضة كثيراً . يأكل طعاماً حريفاً وبكميات كبيرة يندخن بشراهة

يشرب بإفراط خاصة البيرة القوية . نادراً ما كان يستحم أو يغتسل . كان يعاني من البثور والدمامل لمدة ربع قرن تقريباً . كانت تظهر أحياناً في كل جزء من جسمه . بما في ذلك الخدان وقنطرة الأنف والفخذان .

أما عن علاقة ماركس بانجلز رفيق عمره . وشريك قضيته . فيكتب عنها :

— كانت العلاقة علاقة استغلال من جانب ماركس وغير متكافئة بالمره . حيث إن ماركس كان هو المسيطر دائماً .

ويعود الى ماركس من جديد .

— ليس له وقت محدد للنوم . عادة يسهر طول الليل ثم يرقد بكامل ثيابه على الأريكة . ويظل نائماً حتى المساء . لا يزعمه دخول أو خروج الدنيا كلها وهو نائم . لا توجد في البيت قطعة أثاث واحدة سليمة كل شيء مكسور ممزق . رث . طبقات من الغبار تغطي كل شيء . والفوضى تعم المكان . وفي وسط غرفة المعيشة توجد طاولة كبيرة من طراز قديم عليها مفروش من البلاستيك . فوقه مخطوطات وكتب وجرائد ولعب أطفال وقطع قماش ومزق من سلة الخياطة الخاصة بزوجته . وأكواب بحواف مكسرة وسكاكين وشوك ولبات ومحبرة وكؤوس . إن صاحب أي محل خردة ليخجل من بيع هذه الأشياء الغريبة .

وفي الفصل الخاص بالكتائب المسرحي هنريك إبسن . يقول المؤلف جملة تلخص فلسفة هذا الكاتب كله . — كلما نظرنا الى الرجل العظيم عن كثب . بد لنا أكثر غرابية .

وكالعادة فهو يبدأ بعيوب إبسن ، يقول إن أول شيء كان يلاحظه عليه الناس هو غروره الشديد . وأن ثمة جانباً واحداً من غرور إبسن كان يقترب من السخف لغرابته حتى المعجبون به فشلا في الدفاع عنه وهو أنه كان مولعاً بالميلدليات والأوسمة والأنواط . وكان يتعمد في استجدائها

ويُفعل أي شيء في سبيلها.

ويقول المؤلف إن أبسن كتب خطبا إلى سمسار أرميني له علاقة بالباطل الملكي المصري. ليساعده في الحصول على ميدالية مصرية. وكتب بالحرف الواحد: «إن هذه الميدالية ستكون ذات قيمة كبرى في تقوية وضعي في النرويج».

وعن صفاته الشخصية يكتب صاحب الكتاب: لم يكن يستطيع أن يوقف لسانه السليط. لم يكن يعرف شيئا عن الأدب النرويجي. كان عيايا مفرما بالندق القاسي. بل إن أبسن كان يقول عن نفسه «الغضب يزيديني قوة وإن كان لابد أن تقوم حرب فلتقم».

كان أبسن يبحث دائما عن الأمان الذي لا يتحقق إلا باستمرار الكسب المادي. وتكدس الأموال وكان ذلك أحد القوى الدافعة لوجوده. كان بخيلا وكان على استعداد أن يكذب من أجل المال. ويقول المؤلف عنه. إن احتقاره للجنس البشري كان بلا حدود. وكان يرى أنه ليس من حق معظم الناس أن يكون لهم رأي. وعندما تقدم في العمر كان يهوى النبات الصغيرات بشكل عام. وكان رجل كلام ولم يكن رجل فعل. وعندما كان يسير في الشوارع كان يخاف من أمرين. إما من سقوط شيء فوق رأسه. أو من الكلاب. كلاب الشوارع. وفي الثالث والعشرين من مايو سنة ١٩٠٦ مات أبسن وكانت آخر كلمة لفظها هي بالعكس.

تولستوي له فصل في هذا الكتاب. وتولستوي هو أعظم روائي في العالم. وروايته: الحرب والسلام تعد أعظم نص روائي في تاريخ البشرية. فماذا كتب عنه في هذا الكتاب الذي لا يفعل أكثر من تجميع اللغات الموجهة لكل كتاب العالم؟!.

كان نيكراشوف يقول عنه: كان يؤثر أشمئزازنا جميعا. كانوا جميعا مستأمنين من الأسلوب الذي يحاول أن يحصل به على أفضل ما في العالمين المجتمع الراقي واليهودية. وعن

علاقته بالناس يقول: إن تولستوي لم يبذل أي جهد من أجل فهم المرأة. وأنه كان يعتبر الدعارة من المهن القليلة الشريفة المناسبة للنساء.

ورغم هذه العيوب الكثيرة. إلا أن تشيكوف يكتب: أخشى موت تولستوي. لو مات لحدث فراغ كبير في حياتي. لم أحب شخصا كما أحبته. طالما هناك تولستوي في الأدب فمن السهل علي ومن اللائق أن أكون كاتباً. تولستوي — تلك هي الأحكام الأخيرة التي ينهي بها الكاتب الفصل الخاص به — دمر أسرته وقتل نفسه بمحاولته إحداث تحول أخلاقي شامل كان يراه حتميا.

همنجواي كان يكره أمه. كان يقول عنها: تلك القحبة. ويمجد أخته عاهرة كاملة... وأنه لم يشعر بأي نقص لعدم اكتمال تعليمه في الجامعة. وأنه لم يتعلم من الجميع حتى من كتاب الدرجة الثالثة.

وكان يعتقد. وأحيانا يتباهى أن الكذب يعد جزءا من تدريبه ككاتب. كان يكتب بوعي دون تفكير. ويكتب: من الطبيعي أن يكون أفضل الكتاب كذابين جزءا كبيرا من حرفتهم هو أن يكذبوا. أن يخترعوا إنهم كثيرا ما يكذبونه دون وعي. ثم بعد ذلك يتذكرون كذبهم بندم شديد. ويقول عنه: إحتراهم للصدق كان قليلا. وأنه لم يعتقد أي مبادئ سياسية أبدا. طول حياته. كان همنجواي عبارة عن سطح خارجي يبدو متماسكا ولكنه يخفي تحته لجة من السذاجة في أي موضوع. أنه الكاتب الذي كان يشيد بالصدقة التي كان من الصعب عليه أن يحتفظ بها طويلا. وكانت هناك حالة من التضارب حول مسمة أنثوية. أو ربما ميل لارتداء ملابس الجنس الآخر أو الانتماء إليه. فكان ذلك من همنجواي نابعا من هوسه بالشعر القصير في النساء. وينسب ذلك إلى أمه التي كانت ترفض أن تلبس ملابس ولد في طفولته. ويكتب عن همنجواي:

كان أرنست على درجة بالغة من القدرة. ومن أكثر الرجال تدنيا في الذوق.

وعن أسباب انتحاره المأساوي. يقول صاحب هذا الكتاب. أنه — همنجواي — عندما كان يكتب أقل من مستواه كان يعرف ذلك. ولم يستطع أن يتحمل ذلك. كان يحاول أن يجد العون في الشراب حتى أثناء الكتابة. ولكن المستوى العام كان ضعيفا ومن هبوط ووعي همنجواي بأنه كان عاجزا عن عادة القبض على عقيرته — ناهيك عن تطويرها — عجل باكمال دائرة الاكتئاب والشراب من حوله. همنجواي رجل قتله فته.

وحياته درس بيسب أن يعيه كل المثقفين وهو أن الفن وحده لا يكفي. برتولد بريشت. ومن الصفحة الأولى يقول عنه: مازال حتى اليوم شخصية غامضة. أما في طفولته فقد أصرح الانجيل وضبط يغضب أثناء الامتحان. وكان كثير الكذب. وأنه كان انتهازيا أكثر من كونه صاحب أيديولوجيات وأن الجبن والنزعة التدميرية كانا من صفاته البارزة. وأن عقيرته الوحيدة كانت في الدعاية لنفسه مثل همنجواي تماما. وكان أعداء بريخت يقولون أنه يلبس قمصانا من الحرير تحت الملابس الجلدية البروليتارية. وكان صاحب موهبة متميزة في التجلي البصري. وبعد أن اشتهر كان ينشر أعمالا في طور الإعداد. وهي مسودات نصوصه. وكان بارعا في العلاقات العامة وأساليب تقديم نفسه للجمهور وكان بارعا في تقديم مصالحه الخاصة في الوقت الذي يعلن فيه إخلاصه للجمهور.

يكتب المؤلف عن بريشت

كان يكذب باقتناع شديد. وكان حريصا على تصحيح أي أخطاء في الأحداث تكشف هذه الأكاذيب وهكذا حقق كل ما يريد: جواز سفر نمسويا.

دعما حكوميا من ألمانيا الشرقية ناشر من ألمانيا الغربية، حساب في بنك سويسري. ومن الأقوال التي تنسب إليه : لا تنس أن الفن خداع وأن الحياة نفسها خدمة كبرى.

بطله - بطل بريشت - جاليلو يقول : بإمكانني أن أصل إلى وضع محترم بالزحف على بطني فقط. وكان بريخت يقول دائما : لكي تنجو لابد وأن تكون إنسانيا.

يقول المؤلف عن بريشت انه كان مقبل أباد من الطراز الأول. وكانت لديه أكثر من امرأة في وقت واحد. وكان يقول إن انجابه طفلا من أي علاقة يمكن أن يدمر سلامة النفس تماما . كان يستخدم أي امرأة ثم يلقي بها بعد ذلك بعد تحقيق الأهداف التي كان يريد بها. وكان مقاتلا من أجل حقوق الناس دون أن يكون مكثرًا يساعدة أقرب الناس إليه. وهكذا حقق بريشت شهرة وأهمية بالقليل الذي كان عنده بالفعل.

أما أعماله الأدبية فهي معظمها . أن لم يكن كلها كانت مسروقة. فقد سرق من شيليل وسرق من همنجواي. وسرق من كيلنج وعندما لفت همنجواي نظره إلى التشابه الشديد بين إحدى مسرحياته وقصة قصيرة لهمنجواي انفجر بريخت:

- اخرج من هنا . اخرج .. اخرج.

كان بريخت يقول إنه يعيش فيما كان يسميه بالكوخ الريفي. في شقته في المدينة كان يحتفظ بصور ماركس وانجلز لكي يريها لمسؤولي النظام عند زيارتهم. ولكنه كان يضعها بطريقة بها قدر من السخرية - غير ملحوظة للعين الرسمية ويثير ضحك الأصدقاء.

في الفصل الخاص بريشت. يقول المؤلف أنه حاول البحث عن صفة واحدة جيدة له. وهذه هي المرة الأولى التي يكتب فيها هذا الكلام.

لقد حاولت في هذه الدراسة أن أجد شيئا لصالح بريشت أستطيع أن أقوله. ولكن يصرف النظر عن كونه كان يعمل بجد دائما ويرسل طرود الطعام إلى

أوروبا أثناء الحرب وبعدها مباشرة إلا أنه لا يوجد ما يمكن أن يقال عنه.

انه المثقف الوحيد - بين أولئك الذين قد تناولتهم - الذي يبدو بدون ملصح واحد يقتضيه. كان مثل معظم المثقفين . يفضل الأفكار عن الناس ويقدمها عليهم. لم يكن هناك دفة من أي من علاقاته. لم يكن له أصدقاء بمعنى الكلمة. ومن الواضح أن بريخت - يقول المؤلف - أنه كانت لديه معتقدات ثابتة.

قال عنه مترجمه الفونس بير ابراهام. أن بريشت قد أخبره قبل وفاته بوقت قصير. انه كان ينوي أن ينشر مسرحياته التعليمية بمقدمة جديدة يقول فيها انه لم يقصد أن يأخذها أحد على محمل الجد.

عل أن الكتاب فيه في بعض الأحيان لمحات متألقة. أقرأ معي مقدمة فصل ابسن.

- الكتابة على اختلاف أنواعها صعبة.

والكتابة الإبداعية تحديدًا. عمل ذهني شاق. فالإبداع الخلاق خاصة أن كان على نطاق واسع . يتطلب طاقة استثنائية ودرجة عالية من التركيز. وأن يقضي إنسان ما حياته العملية كلها وهو يواصل تطوير وتوسيع حدود فنه. فإن ذلك يدل على مستوى رفيع من الانضباط النفسي وقوة الذهن . الأمر الذي لا يتوافر إلا لقلّة من الكتاب.

ومع هذا لا بد من القول أن الكتاب يركز بصورة جوهرية على عيوب المثقفين الذين تناولهم . مع أن الجوهر بالنسبة لأي مثقف هو نتاجه الثقافي. هو الباقي للبشرية بعد أن يرحل الجميع. أما هذه العيوب فلا يتعامل معها سوى الناس الذين عاصروا هذا المثقف أو ذاك. وهؤلاء يرحلون معه حتى وإن بقوا بعده عددا من السنوات. ومع هذا فإن الكتاب يتوقف أطول مما ينبغي أمام مثل هذه العيوب الشخصية.

مشكلة الكتاب الجوهرية أن الذين يتكلم عنهم باستثناء الفصل الأخير - رحلوا عن عالمنا. لم يبق منهم سوى نتاجاتهم وبالقائي فإن فرصة الرد من قبلهم ليست قائمة. أيضا فإن هناك مراجع ولكن هذه المراجع خاصة بالعيوب التي يرويها آخرون. أما العيوب التي يقولها الكاتب نفسه فلا توجد مراجع لها أبدا.

والنسخة التي ترجم عنها الكتاب إلى العربية صادرة في لندن سنة ١٩٨٩. أي منذ حوالي تسع سنوات ومؤلفه بول جونسون. أما مترجمه طلعت الشايب فقد كان موفقا في ترجمته لدرجة أنني كنت أتصور خلال قراءة الكتاب انه ليس مترجما. ولا منقولا عن لغة أخرى. ولكنه مكتوب أصلا باللغة العربية وتلك هي قمة النجاح في الترجمة . بل والعبقرية فيها.

سبق لطلعت الشايب أن ترجم كل هذه الكتب: حدود حرية الإبداع لما رين سقاج . ورواية البطة ليلان كونديرا. ورواية فتاة عادية لأرثر ميللر. والكتاب الخطير لصامويل هنجتسون صدام الحضارات. وهو الكتاب الذي خرج منه عصر جديد في تاريخ البشرية. هو العصر الذي نعيشه الآن.

يبقى عتاب لحسنى ابواليزيد صاحب دار شرقيات التي نشرت هذا الكتاب فلا توجد ترجمة حياة مؤلفه . وكان ذلك مهما جدا. كما أن الكتاب بدون مقدمة توضح موقف الدار من الكتاب نفسه. خاصة وأن الكتاب صرخة احتجاج ضد المثقفين الذين يشكلون الجمهور الذي تتعامل معه الدار سواء على شكل مؤلفين. أو قراء. فكان لا بد من مقدمة لهذا الكتاب سواء من المترجم أو الناشر. لأن مشكلة الكتاب الحقيقية هي رسالته. فما الهدف من وراء تجميع كل هذا الغسيل القذر لأبرز قادة القرن العشرين. وهو ما أتمنى أن يتم في الطبعة الثانية من مثل هذا الكتاب وأن كانت دار شرقيات لم تصدر طبعة ثانية من أي كتاب نقد من كتبها حتى الآن.

ميشيما يوكيو

رسائل الى كاواباتا ياسوناري

محمد عضيمة *

الخور تفتتح وتتكشف وهكذا نفقد طراوة الربيع شيئا فشيئا. عندي الآن وقت كثير وأرغب بالكتابة.. أمس تجولت في مكتبات الكتب القديمة وقد وجدت روايتك «بلد الثلج» في إحدى المكتبات.. أتمنى لك صحة جيدة ومرة أخرى أعبر عن شكري الخاص لك..

وفي ١٨ - ٧ من السنة ذاتها أي ١٩٤٥، يرسل ميشيما رسالة أخرى الى كاواباتا. لكن ليس من بيته بطوكيو بل من حيث يعمل في مصنع لاسلحة كانت الهزيمة على الابواب. وكان من لا يستطيع الذهاب الى الحرب، يذهب للعمل في أحد مصانع الأسلحة. هكذا كان الوضع بالنسبة الى الشباب. يقول له: «أنا أسف لأنني لم أكتب إليك منذ فترة طويلة، وأرجو أن تكون بصحة جيدة. طوالة مكتب مزدعة جدا بالأشياء وليس لي سوى مكان ورقة واحدة للعمل ولا أعرف إذا كان بإمكانني العمل في مثل هذا الجو...، ويبدو أن ثبته الأدب الوطني العظيم لا يمكن أن تنمو الآن في هذا السياق...» يريد أن يكتب لكن لا يستطيع ويعبر عن شك في كل شيء في الأدب، في الحياة، في الناس، في المجتمع، وبطيل الكلام حول نفسه وحول مفهومه للأدب وحول مشاريعه لذلك ينهي الرسالة قائلا: «أرجو ألا تنزعج وأن تسمح لي بذلك قليلا. كنت فقط أرغب بقول شيء، وأردت أن تسمع مني شيئا لذا تكلمت كمن عنده حكم. ولا أعرف إذا كنت قد استطعت ذلك وقول ما أريد.. أتمنى لك صحة جيدة.»

بعد انتهاء الحرب وفي بداية السنة التالية ١٩٤٦/١٤، يرسل ميشيما رسالة تهنته بالعام الجديد ويعبر عن رغبته بلقاء كاواباتا «حاولت الوصول إليك من خلال السيد نودا، لكن لم أنجح ولذا ترددت في إرسال بطاقة كي تجيب على البطاقة نفسها متى يكون عنذك وقت لاستقبالتي...» ثم يعبر عن استيائه لعدم

تحت عنوان عريض: «ميشيما يوكيو كان يخطط لكل شيء»، نشرت مجلة «التيار الجديد» الأدبية في عددها الأخير سنة ١٩٩٧، ٩٤ رسالة متبادلة خلال ربع قرن بين أشهر كاتبين يابانيين، كاواباتا ياسوناري، الحائز على جائزة نوبل سنة ١٩٦٨ وميشيما يوكيو المعروف عالميا ربما أكثر من أي كاتب ياباني آخر. فبعد أكثر من ثلاثين سنة على انتحار الكاتبين، تعود الأضواء من جديد لتسلط عليهما وعلى العلاقة التي كانت تجمع بينهما. وقد بدأ هذه العلاقة الكاتب الشاب آنذاك ميشيما سنة ١٩٤٥ عندما كان لا يزال طالبا في قسم الحقوق بجامعة طوكيو. وكان يكتب باسم مستعار. ومن المعروف أن التقاليد الأدبية في اليابان تفتقر الى هذا النوع من المراسلات، فكثير من الأدباء اليابانيين لا يحتفظ بما يصله من رسائل ويفضل التخلص منها، كما يقول الناقد سايبكي- شونشي الذي أشرف على نشر هذه الرسائل لأول مرة، ولكن يبدو أن كاواباتا ياسوناري كان يحتفظ بجميع ما يصله. وبعد وفاته منقرا سنة ١٩٧٢، أعاد ابنه جميع الرسائل الى زوجة ميشيما التي لم توافق على نشرها إلا مؤخرا وبالاتفاق مع ابن كاواباتا، وهو ابن بالتبني.

حول بطل العمل وهو قائد عسكري تاريخي معروف.. كنت أنا الآخر أجمع معلومات حوله.. تسلمت كتابك في بيت حيث توجد صحنون يابانية قديمة، وأشياء أخرى جميلة جدا لحد أنني نسيت جو السماء (أي الغارات الجوية) كما توجد أشجار خوخ مزهرة أيضا. من هذا الجو أردت أن أرسل إليك شكرا خاصا. وأسف لهذه الرسالة الموجزة. كان ميشيما آنذاك ابن عشرين سنة لا غير وكان في البداية، في حين كان كاواباتا ابن ٤٦ سنة وله شهرة وصيت في الوسط الأدبي. يبدو أن كليهما كان يبحث عن الآخر من دون وعي. وبعد أسبوع يرسل الكاتب الشاب ميشيما «أشكرك شكرا خاصا على رسالتك اللطيفة رغم أنني أرسلت كتابي عبر الصديق نودا بشكل مفاجيء...» عن وضع المدينة وضع جهنمي ولا يطلق والبرد بين مد وجزر، يخفتي ويعود. أزهار

تكشف هذه الرسائل عن كثير من الأشياء فيما يخص مكانة كاواباتا الأدبية بالنسبة الى الأدباء الشباب آنذاك. ولا سيما في فترة ما قبل وأثناء وبعد الحرب الكونية الثانية. كما تكشف عن سعي الأدباء اليابانيين الى الخروج بأي شكل الى اللغات الأخرى. ولا سيما الانجليزية والفرنسية تحديدًا. كما توضح «تخطيط» ميشيما للوصول الى جائزة نوبل، لكن عندما أخذها معلمه كاواباتا خطط للانتحار بعد سنتين تماما. جاءت الرسالة الأولى من كاواباتا الى ميشيما بتاريخ ١٩٤٥/٣/٨. كان هذا الأخير «الغلبة للزهرة». فرد كاواباتا يقول: «تسلمت اليوم (الغلبة للزهرة) من السيد نودا. وكنت قد قرأت جزءا منها في المجلة وأوليت اهتماما خاصا لذلك سوف أتابع القراءة بمتعة خاصة» ثم يقول له

* شاعر ومترجم من سوريا يقيم في اليابان

الكتب : «لا توجد كتب جديدة هذه الأيام ولذا أعيد قراءة ما لدي من كتب قديمة...»

الى ذلك الحين لم يكن لقاء بينهما، ومع ذلك كان ميشيما يعبر بشكل واضح عن طموحاته الأدبية وغيرها. وكان يريد تقديم نفسه الى المحيط الأدبي والثقافي بأي ثمن. كان يكتب بلا تردد حول «تفاصيل حياته اليومية». ولذلك يبدو من خلال هذه الرسائل ساذجا وبسيطا كما يقول الناقد المشرف على نشرها. لكن كان كاواباتا يشم رائحة كاتب جديد قادم. وهو قد كان حتى سنة ١٩٢٥ يمارس كتابة النقد بغاية تشجيع الكتاب الشباب ثم عزف عن الأمر لشعوره بانعدام جدري أمل جديد، بإنعدام أي كاتب جدير بالاهتمام. وفجأة يظهر ميشيما. فيشعر بأنه وجد ما يريد، ما كان ينتظر منذ فترة طويلة. والغريب، كما يقول هذا الناقد، أن كاواباتا لا يظهر من خلال رواياته أنه يولي، أو يريد أن يولي، اهتماما بالكاتب الشباب. لكن في الواقع كان يهتم جدبا ويتابع ذلك قبل وبعد الحرب. والشئ المشترك بين ميشيما وكاواباتا هو الاهتمام بالموضوعات ذاتها. هناك نوع من المنافسة بين ميشيما الصغير وكاواباتا الكبير. كان الأول يبحث عن أستاذ بأي شكل وكان الثاني يبحث عن تلميذ، عن ابن، بأي شكل، وذلك ضمن سياق تقاليد يابانية أدبية معروفة منذ القديم.

وبعد أن تم اللقاء بينهما، كتب ميشيما رسالة بهاجم أحد النقاد المعروفين الذين يعتبرون الفن تقليدا، ليؤكد أن الفن الحقيقي هو تخمير للتجربة الشخصية بغاية الوصول الى حالة الميثاقين. ثم لم تنقطع الرسائل بين الكاتبين خلال ربع قرن. بقيت العلاقة في إطار من الاحترام المتبادل. في البداية كانت بين تلميذ وأستاذ. ثم تطورت وأصبحت بين كاتبين لكل منهما مكانته في الجو الأدبي. يتبادلان الآراء

حول هذا الكتاب أو ذاك، حول هذه القضية أو تلك. ويفهم من الرسائل أنهم تبادلوا الكثير من الهدايا الثمينة: صحنون خزفية وفضية، قواميس باهظة الثمن، حلويات من النوع الترتي، ثياب شتية، بطاقات دعوة الى المسرح والأشياء أخرى كثيرة تكشف عنها عبارات الشكر لهذه الهدية أو تلك بلغة خاصة يستخدمها أولاد «العائلات» تهديدا فيما بينهم.

في الخمسينات ١٩٥٠ كان العالم الغربي، ولاسيما أمريكا، قد بدأ الاهتمام بنقل الأدب الياباني وترجمته والتعريف بأعلامه. وكان كاواباتا صلة الوصل الى حد كبير على ما يبدو. ففي سنة ١٩٥٠ كان سيعقد في بريطانيا مؤتمر عالمي للكتاب، وكانت هناك إمكانية إرسال فريق من الكتاب اليابانيين لكن كان الوضع الاقتصادي الياباني صعبا ولا يتيح إرسال أي كان. وبهذه المناسبة يرسل كاواباتا الى ميشيما رسالة يقول فيها «لا أستطيع إرسالك مندوبا عن الكتاب اليابانيين، لكن يمكن أن نشترك في الفريق إذا كان لديك مليونين وانا كانت لديك رغبة في الذهاب. وأعتقد أن مليونين ليست صعبة بالنسبة إليك... لكن من المؤكد أن هناك فرصا كثيرة. لكن أظن أنه من المهم جدا أن تسافر الى أوروبا بأسرع وقت...» ثم يعود الى هذه الفكرة الأخيرة في رسالة أخرى: «...انا ذهبت الى أوروبا، سوف يفتتح أمامك عالم جديد... ثم قل لي من هو هذا الأمريكي الذي يترجم روايتك «القناع» لأن مجلة أدبية تابعة لجامعة أمريكية طلبت مني إرسال قصص قصيرة يابانية لذلك أريد الأخذ برأي اجنبي موجود في اليابان ويعرف الأدب الياباني. وإذا كانت لديك أنت اقتراحات حول هذا الموضوع، أرجو أن تكتب لي...» وفي فرنسا أيضا هناك مجلة تابعة لسارتر تريد نشر ملف حول الأدب الياباني... كنت أسمع بهذه الأشياء منذ فترة ولكنني تكاسلت...» وفي رسالة

أخرى سنة ١٩٥٦ يكتب كاواباتا الى ميشيما: «تسلمت اليوم ترجمة روايتي «بلد الثلج» وسعرتها بالدولار مرتفع جدا بالنسبة الى الياباني. لكن الغريب أنهم وضعوا على الغلاف صورة راقصة «غيشا»... ثم فوجئت بكلمة الناشر من أجل تقديم الكتاب حيث يقول: «كاواباتا يكتشف ويساعد كتابا شبابا مثل ميشيما - يوكيو. أنا أسف، لكن ربما يبقى اسمي في تاريخ الأدب لأنني فقط وجدت ميشيما...» آنذاك كان ميشيما أكثر من كاتب «شاب»، وكان طموحه بجائزة نوبل واضحا جدا، لذلك يعتذر إليه كاواباتا بعبارة «أنا أسف».

وفي رسالة أخرى له الى ميشيما، يتطرق كاواباتا الى كاتب رواي معروف، كانت إحدى رواياته قد أصبحت من أروج الكتب اليابانية المترجمة الى الانجليزية بأمريكا. يتعلق الأمر بأوسامو - دازاي (١٩٠٩ - ١٩٤٨) الذي كانت مقترحا هو الآخر، وروايته المشهورة «غروب الشمس». يقول كاواباتا في الرسالة: «يبدو أن رواية «غروب الشمس» لدازاي، سوف تكون من أروج الكتب في أمريكا، ولقد وصلتني رسائل كثيرة من باريس وأوسلو واستكهولم وهلسنكي حول هذه الرواية، وكأنني وكيل أوسامو - دازاي وقد عرضت عليهم ترجمتها... وتأتيني أسئلة كثيرة حولها، لذلك سوف أحاول قراءتها... نعم، سوف يحاول قراءتها، لأنه يعرف أن ميشيما كان يحب أوسامو - دازاي ويعتبر كتاباته ولاسيما هذه الرواية «ملحة غنائية» ملحة تاريخية لم تكتمل، كما يقول له في إحدى الرسائل. وكاواباتا لم يكن على علاقة جيدة مع دازاي لتباعد وجهات النظر فيما يتعلق بالكتابة. ولقد وقف بكامل سلطته جدارا منيعا في وجه دازاي عندما رشح هذا الأخير لنيل أهم جائزة أدبية يابانية سنة ١٩٢٥، أي جائزة «أكوتا غلوا». يومها كان دازاي يأمل الحاجة الى الاعتراف والامتياز اللذين تمنحهما

الجائزة للفنان.. لكن لم يحصل عليها. ويومها كتب كاواباتا في تقريره: «على الصعيد الشخصي، اعتقد أن غيوم الفضاخ للعلة فوق حياة دازاي تضر كثيرا بعفريته..» ويومها أيضا كتب دازاي رسالة مفتوحة إلى كاواباتا يبدو أن كاواباتا كان يريد من خلالها التلميح إلى رواية دازاي أرضاء حب ميشيما لهذا الآخر. ولم يكن بمقدور كاواباتا الوقوف أمام الد الشجعي ولا سيما بين الشباب فيما يخص أدب دازاي ورواياته. فلذا كانت روايات كاواباتا تمثل الوجه الجميل لليابان، أي اليابان الودعية، الهادئة الرومانسية، الخلاصة السحرية، فإن أدب دازاي يمثل «الفناء: القلق، التوتر، الرعب، الغروب، السقوط، يمثل مجتمع اليابان المفتت قبل وأثناء وبعد الحرب. ولهذا وجد فيه ميشيما «الشاب» ملمعة لم تكتمل. ومع ذلك لم يقلده ولم يسر على خطاه في الكتابة، بل أكثر «التخطيعة» والسبر وراء معلمه كاواباتا. لذلك كان يسعى مع «المعلم» إلى ترجمة أعماله إلى اللغات الأجنبية. ومع أنه ذو ثقافة أوروبية، فرنسية تحديدا، فقد كان يعتبر، كما في إحدى رسائله هذه، «أن الأمريكيان يفهمون الياباني وأدبه أكثر، ولايزال الأوروبي بالمقارنة جامد الرأس مغلقا ولا يستطيع فهم الأدب الياباني مثل الأمريكي»..

في سنة ١٩٦٦ وفي الشهر الخامس يكتب كاواباتا رسالة إلى ميشيما يطلب فيها أن يخط هذا الأخير رسالة ترشيح للمعلم لجائزة نوبل. هذه هي المرة الأولى التي يظهر فيها ذكر نوبل. وبدءا منها سوف تأخذ العلاقة طابعها حساسا جدا بالنسبة إلى ميشيما على الأقل. يبدو أن المعنيين بجائزة نوبل كانوا قد بدأوا بالحديث حول ضرورة منح الأدب الياباني هذه الجائزة. ويبدو أن الأخير قد وصلت إلى الأوساط الأدبية في اليابان. كانت هناك أسماء كثيرة مرشحة. وكان تانيزاكي على رأس القائمة. لم

يكن كاواباتا هو المرشح الأقوى أبدا. ولذا كان يستعين بالتلاميذ والأصدقاء وعلى هذا الأساس كتب إلى ميشيما قائلا: «... رسالة مهما كانت بسيطة، وحتى لو اتعدمت إمكانية نيل الجائزة، وإذا كتبت سوف أجد من يترجمها إلى الانجليزية.. أو الفرنسية.. ثم نضع المعلومات ونرسلها..» ويجب ميشيما. «شكرا للرسالة. أما بالنسبة إلى نوبل فإنني أخجل وأنا الصغير، أن أكتب رسالة ترشيح لك. ولكن شكرا لهذه الثقة. وقد كتبت الرسالة.. وسوف أبعثها إليك قريبا. وإذا ساعدت قليلا، فسأكون سعيدا جدا. وإن كان لديك طلب آخر. فأرجو ألا تردده..» ومنذ ذلك التاريخ ولحد نيل كاواباتا الجائزة كانت الرسائل في سياق النجاسات والمناسبات، وتبادل الهدايا وبطاقات المعايدة ودوما في إطار من الاحترام الدقيق والمتبادل ولم ترفع الكلفة إلا في فترات قليلة عندما يأخذ ميشيما بالحديث حول مشكلاته العائلية، وحول علاقته الصعبة مع الأب الذي أراد أبنيه أن يتابع عمله في وزارة المالية..

في سنة ١٩٦٨ ينال كاواباتا.. ياسوناري جائزة نوبل، وتتغير العلاقة فوراً بين الكاتبين. ولا توجد رسالة تهنئة من ميشيما. هناك رسالتان فقط بعد ذلك التاريخ ولحد انتحار صاحب «القناع». في الأولى وهي بتاريخ ١٩٦٩، يتحدث ميشيما أعمال كاواباتا الروائية، والمسرحية ثم ينتقل فوراً إلى الحديث حول نفسه وحول مشاريعه ولا سيما مشروعه لسنة ١٩٧٠، أي مشروع انتحاره، أو كما يسميه «تهية نفسي».. يقول «... قد تسخر مني لكن ما أخافه ليس الموت، بل شرف عائلتي بعد الموت، وإذا حدث لي شيء، فإن المجتمع سوف يكشف عن أسفائه ويبحث عن نقاط ضعفي ليذمر شرف عائلتي. ليس مهما أن يسخروا مني وأنا موجود، ولكن لا أستطيع

تحمل سخريتهم من أطفالتي بعد موتي. واعتقد يا سيد كاواباتا، أنك أنت الوحيد القادر على حمايتهم. وأنا منذ الآن، أعتمد عليك وأثق بك..» هذا هو المقطع الذي قرأه كاواباتا في جنازة ميشيما سنة ١٩٧٠. وهذه هي الرسالة التي لم يأخذها كاواباتا على محمل الجد. وفي رسالته الثانية من السنة ذاتها يقول له: «... أنا الآن في سنتي الثالثة من التدريب على الكاراتيه، وقد تلت الحزام الأسود.. ولكن المشكلة أنني أصبحت قويا جدا ولا أجد من يهاجمني.. لذلك أشعر بعدم الاكتفاء وبانقص شديد. وأشعر أن كل قطرة من الوقت مقدسة مثل النبيذ. ولم أعد أبالي بكل ما يحدث.. لا اهتمام لي بما يحدث...».

وكانت هناك رسالة ثالثة جاءت من المعسكر الذي كان يقيم فيه ميشيما مع مجموعة من «الجنود» لكن ابن كاواباتا مزقها كما يقول، احتراماً لذكرى ميشيما. وذلك لأنها مشوشة، مضطربة، وغير واضحة وقد كتبت بقلم ناشف لا يستخدم عادة في كتابة الرسائل. ويرى الناقد الذي أشرف على نشر هذه الرسائل أن منح جائزة نوبل لكواباتا كان صدمة قوية جدا بالنسبة إلى ميشيما ذي الحساسية المفرطة فيما يخص الموضوع، فقد كان عنده شعور حاد بالمنافسة ودوما أكثر من المناسب، كان يراقب بقلق شديد كتب الآخرين الأكثر رواجاً. قد لا يكون هذا الأمر آخر دوافع انتحار ميشيما، لكن من المؤكد أن له علاقة بانتحاره، فبعد أن نال كاواباتا الجائزة، كان حُلماً من أحلام ميشيما تبخر وانتهى ولم يعد أمامه، من أجل الانتصار على.. سوى الانتصار.. فهل انتصر كاواباتا هو الآخر، وبعد سنتين تماماً، كي يعيد الكرة إلى ملعب روح ميشيما — يوكيو؟ وهل تعلم «تهية النفس والتخيط لسنة ١٩٧٢ من «الشباب» ميشيما؟

حسنة المصباحي في «الأخرون»

رواية الأرصفة والتشرد والأحلام المكسورة

وسرد ما بعد الحداثة

فتحى عبدالله*

إنَّ سرد ما بعد الحداثة لا يتبرا من الماضي ولا يحقره ، كما أنه لا يحيي الماضي في حنينه إليه ، بل يكشف الماضي بصورة أيدولوجية ومعرفية ، كما أنه يرتبط بصورة ما بالأنماط السينمائية ، وغالبا ما يشير القاص بعد الحديث الى قضية العرض الروائي وكيفية حدوثها ، مبينا قواها المتعددة والمتضاربة وحدودها أيضا ، كل ذلك دون شفافية أو وضوح وإنما نوع من العمق ، التي تثير كثيرا من الأسئلة التي تتعلق بجنس الكتابة وتاريخية هذا السرد ، هل ينتمي الى لحظة زمنية بعينها؟ وما دوره في تلك اللحظة الراهنة؟ وسياسة العرض الروائي قد تكون ذات كفاءة عالية عندما يتعرض السارد «الروائي» للحظات يومية ذات أبعاد تاريخية ، لا يمكن نفيها ولا يمكن كذلك اختصارها في رمز من الرموز القابلة للاستهلاك السريع ، مستفيدا مع هذا من قوة الحضور للشخصية وامتدادها الأفقي ، الذي يشي بكثرة السطوح المتعاكسة والمتقابلة ، والتي يلعب الانفعال فيها دورا كبيرا في تثبيت الدلالة الروائية ، أما إذا اهتم العرض الروائي بالوقائع السياسية المباشرة فإن كفاءته تصبح محدودة للغاية وكأننا أمام وقائع خبرية لا رابط بينها إلا طريقة السارد.

والكتابة هنا ليست بلاغة بل فن لفض بكارة الرموز.

يقول «لينارد ديفيز» واصفا سياسة العرض الروائي. الروايات لا تصور الحياة بل تصور الحياة كما تمثلها الأيديولوجيات ، فالأيديولوجيا تجر العرض الروائي الى الحياة العامة وتجعله يبدو طبيعيا أو يتمشى مع الفطرة السليمة.

وقد تحدث رواية ما بعد الحديث اضطرابا لدى القاريء من ناحية السرد. من السارد؟ وهل هناك نص مكتوب؟ شفهي أم منسوخ؟ وكذلك من ناحية الحكبة والبناء الرمزي ، بل حتى الوجود المادي. ليس هناك حكاية يمكن قصها. وليس هناك حقائق يمكن سردها. بل طريقة العرض نفسها

* كاتب من مصر

وتمثل رواية «الأخرون» للروائي التونسي «حسنوبية المصباحي» في السرد العربي مع غيرها هذا الاتجاه أحسن تمثيل ، وتتجل سمات ما بعد الحداثة الروائية في التالي:

أولا: انتفاء مفهوم الشخصية البطل ، رغم أن الرواية رواية سيرة ذاتية ، فقد شارك في السرد رواة متعددون ، يذكرونك بأبطال ألف ليلة وليلة ، وكان الحكاية هي البطل الاساسي. ولا أقصد حكاية واحدة ولا تقنية واحدة وإنما حكايات يتوالد بعضها من بعض وينحسر دور «الكاتب» الراوي في خلق هذه الصلات والعلاقات التشابكية والمتعددة بين الشخصيات وحكاياتهم المختلفة ، والتي يمكن حصرها في : البحث عن كيفية الوجود ومواجهة العالم الخارجي بكل وحشيته. فالراوي الاساسي «الكاتب» من تونس ينتمي الى مجموعة من الفوضويين والعابثين ، الذين لا يمارسون عملا بعينه ويهتمون بالأشكال الرمزية للوجود سواء في شكلها المعيشي واليومي أو الباحث عن تطور آليات المجتمع الذي يعيشون فيه ، وتشكل الماركسية البنية الحاكمة والمؤسسة في رؤيتهم للعالم. مع بعض الخروجات استجابة لهوسهم بالحياة ومحبتها أو لكونهم منتجين رمزيين ، شعراء وقصاصين. ويشكل «السفر» بمفهومه الشرقي القائم على الاستكشاف والمعرفة الحسية المباشرة هاجسا انسانيا لدى تلك الجماعة ، والاختيار قائم

بين الاتجاه غربيا، حيث الجماعات البشرية المنظمة، والمنفية والتي حققت أكبر قدر من التطور والحضارة أو الاتجاه شرقا حيث المخيلة الأولى والمنايع التي لا تنضب للفكر والشعر، ويختار «الكاتب» الاتجاه شرقا. وكانت الصدمة عنيفة «فليبيا» مكان صحراوي خال من الحياة وتجلياتها الصغيرة، فلا نساء بالشوارع ولا بارات ولا مقاهي ولا تجمعات ثقافية وسياسية ساخنة وكذلك سورية وبغداد وكان الاستبداد سمة شرقية.

وثاني الرواة صديقه «خالد» أمير الصعاليك، الجامع لكل التناقضات ومركز الجماعة ومدير شؤونها، شاعر ومناضل ماركي، كثير التنقل، وكثير المعرفة، يدهم على الجديد فيها ويوفر لهم مصادرها من كتب أو لقاءات شخصية مع بعض المبدعين المفكرين الكبار، فهو الذي عرفهم على الشاعر «لوران جاسبار» والمفكر «العفيف الأخضر».

ثانياً: كوزمو يوليتانية المكان والشخصيات، فلا مكان واحد للسرد، إذ تعدد الأماكن بين الشرق والغرب، بما ينظم كل مكان من علاقات اجتماعية وثقافية، يكون لها الدور الفاصل في سلوك أفراد الجماعة، دون مواجهة بين الشمال والجنوب، وإنما رغبة عارمة للتجاوز دون طمس للخصوصيات، وإن كان المسعى الأخير للرواية هو خلق مكان كوني عالمي، تتحرك فيه كل الشخصيات وكأننا أمام مكان «يوتوبي» أو متخيل إلا أنه يسعى إلى التحقق من خلال

شخصياتته التسي لا تقل كوزمو يوليتانية عن الأماكن، وإن لعب الشمال «فرنسا، ألمانيا» مكان التقاء كل هذه الشخصيات، وإن ظل للجنوب سحر التاريخ وطفولة الأشياء ممثلاً في دياناته وأساطيره المتعددة، وإماتده الروحي العميق وكأنه متحف للسلاسل المنقرضة.

ثالثاً: حضور طقس الأصدقاء المتعددي الجنسية بديلاً لطقس العائلة. فطقس الأصدقاء أفقي غير عميق وغير ممسوك بالجنور، ولا تاريخي وإنما هو لحظة حاضرة، بكل ما فيها من تشابكات وتعقيدات، تلعب الاحتفالية الجنسية فيها دور البطولة، والجنسي هنا ليس عميقاً قائماً على المشاعر والعواطف، بل بارد وسلي خاضع لقانون العرض والطلب وإن كان بشكل غير مباشر. وبجوار احتفالية الجنس تتوالد احتفاليات أخرى أكثر أفقية ومتماسة تماماً مع السطح كاحتفالية الأكل والشراب، كأنها طقس بدائي، لا غاية من ورائه أكثر من استلهام الرموز المتمثلة في كيفية الأكل والشراب، وكيفية قضاء أوقات الفراغ، وكأننا أمام نماذج تمثيلية لتقارب الحضارات والثقافات المختلفة.

رابعاً: حضور الحكايات الكبرى (الماركسية — القومية — وغيرها) بشكل كاريكاتيري، يثير السخرية، فهي ليست حاضرة بذاتها وفي أشكالها المتعارف عليها كالتنظيمات السياسية أو التجمعات، وإنما جاءت عن طريق الحكيم وكأنه فعل قديم قد حدث وانتهى، فهي كالأشباح، فشخصية «العفيف» الباحث عن

الحقيقة والكاره لرجال الدين والحكام الطغاة لم يجد ضالته ولا مرة واحدة، سواء في تونس أو بيروت أو فرنسا وانتهى به الأمر أن أصبح مهووساً ومتخوفاً من الرأسمالية الجديدة التي سمعت — في نظره — كل شيء وسيطرت على كل شيء ولم يبق للإنسان الفرد أي شيء يمكن أن يفعله، وهذا يتسق في جسده النحيل وصوته الضعيف وحدته غير المبررة وتخوفه من كل أصناف الطعام، فهو يعتمد فقط على أكل الشعر والفواكه ذات الأغلفة مثل الموز والتين، وهذا هو حال النموذج الاشتراكي الماركسي، فهو لم يتورط في صخب الحياة الجديدة ولم يتخلص بعد من أفكاره القديمة فهو يعيش على الحافة، ضيفاً على الأشخاص ومحاوراً هادئاً أو عنيفاً للأفكار والنظريات الجديدة. أما النماذج القومية والدينية فلم تمثل تمثيلاً حياً في الرواية، واكتفى الروائي بالإشارة إلى بعض البلدان ذات التوجه القومي أو الديني مثل شخصية الفتى الآشوري «شامونيل شمعون» الذي قمع في العراق منذ ترحيله من الحبانية موطن الآشوريين وخدمته في القوات المسلحة ومشاركته في ضرب الأكراد ثم حلمه الأسطوري بالخروج من العراق وكان حزب البعث القومي كائن خرافي أسطوري، يستطيع أن يسمع كل البشر وأن يراقبهم ويعاقبهم كذلك وربما لأخطاء لم يرتكبوها، فهو يعاقب الأقليات الكردية والأقليات الآشورية والأقليات الدينية، وكان البشر جميعاً مدانون ومتأمرون ضد هذه القومية، ويصبح حلم الآشوري أن يكون

فقط إلى بيروت بعد فشل مشاريعه التجارية وطلب أمها الطلاق وعودتهم إلى سورية ذات الإرث الحضاري الخاص، حيث النساء محجبات ولا يخرجن إلا لسبب ولا يختلطن بالرجال الأغراب، فتتعلم الفتاة الكتابة، كأول مقوم للشخصية الحديثة وترفض زوجها سودانيا كبيرا في السن وتتضم لأحدى المؤسسات المدنية للدفاع عن حقوقها والحقوق السياسية الأخرى.

تتجاوز هذه النماذج في اختلاط ساحر وعجيب يكشف أول ما يكشف عن غنى اللحظة الراهنة وامكانية التجاور القائم على الاختلاف والذي يعززه الحوار لا التقي والتقنية، بل إن التجاور قد يسمح على المستوى العالمي بتجاوز الثقافات والحضارات أو حضور أحداها في الأخرى كما حدث مع شخصية الشاعر «لوران جاسبار» الذي ينتمي إلى منطقة «الكاربات» نفس المنطقة التي ينتمي إليها مبدعون كبار مثل بابل تسيلان ويوجين يونسكو وسيوران، وقد ذهب إلى باريس بعد الحرب العالمية الثانية ومنها ذهب إلى الشرق حتى فتحت حرب ١٩٦٧ حلمه بميلاد شرق جديد.

إن سرد ما بعد الحداثة في الثقافة العربية، ربما يكون هو أقصر الطرق للمشاركة الإنسانية في الإبداع ذي الطبيعة الإنسانية أيضا، والتي تضع الخصوصيات موضع النظر والاعتبار، لا باعتبارها خصوصية مغلقة وغير قابلة للحوار وإنما باعتبارها هوية متجددة تساعد على التواصل والعمل الإنسانيين.

في الرواية ككل وعلى مستوى الدلالة وانتاج الخطابات تجاور الخطاب الأسطوري مثلا في شخصيات مثل «البهلول» غرس الله. يقولون: إنه كان شديد الخوف في صباه وكان صموتا، دؤوبا على أن يبدو نظيفا طول الوقت، معرضا عن الجلوس إلى الناس، نفورا من الأعمال الزراعية أبدى مقدرة عجيبة في حفظ القرآن، حتى أطلق لحيته وليس الصوف الخشن، وأخذ يتردد على المقابر ليلا بل ينام فيها، ويصاحب شيئا



مشردا أعمش العينين متقشر الجسد، مكتشف العورة، يهذي بكلام غريب ثم اندلعت الحرب العالمية الثانية، واختفى غرس الله لمدة عامين، بعدها عاد وطلب الزواج ثم طلق زوجته بعد عام وأصبح يمثل ضمير القرية الحي الذي لا يتكلم ولا يتحدث وكذلك الشخصيات الليبرالية ذات الحقوق المدنية والباحثة عن مؤسسات فاعلة في المجتمع وهو ما تمثله شخصية «رنا اللبنانية التي هاجرت مع والدها إلى الكويت ثم نزولها هي وأنها

مخرجا من أمريكا (نموذج) الإنسانية الجديدة المحررة من عقدة التاريخ، والتي تتحكم فقط في التقييم إلى ما يقدمه الإنسان دون النظر إلى دينه أو قوميته، كما كان حلم أبيه الارتباط بالمستعمر الانجليزي في صورة الملكة (ملكة بريطانيا) في ذلك العهد.

إن تحليل الحكايات الكبيرة ربما يحدث نوعا من العدمية الإنسانية أو قلنا خاصا تجاه الموروثات في أشكالها المتعددة والمختلفة إلا أنه في النهاية يفتح الباب لكل الجماعات البشرية في المشاركة دون النظر إلى ما تملك سواء قليلا أو كثيرا، وسواء كانت هناك خصوصية أم لا وإنما يكون المعيار هو الفعل الإنساني الآتي وما يصاحبه من مشاعر وعواطف وربما آليات تفكير جديدة.

خامسا: التهجين

في الحداثة كان هناك سعي محموم للنقاء ومن هنا كثرت الثنائيات الضدية مثل قديم / جديد، متقدم / متخلف، مدني / ديني، أسطوري / عقي، أما ما بعد الحداثة فإنها تعرض الهجنة وتعيد النظر في كل هذه الثنائيات وتدعو إلى تجاوزها إلى صيغة أكثر إنسانية وأكثر رحابة ففي العمارة تجاوزت الأشكال الشعبية مع الأكثر الحديثة. ومن هنا رد الاعتبار لكل ما هو تاريخي، ولكن ليس بغرض تكراره وإنما بغرض تمثيله في الصيغة الجديدة. وحدث هذا أيضا في الرواية، فسر «حسونة المصباحي» من حيث التقنية اعتمد اللغة النقية بجوار اللغة الشعبية بل واعتمد بعض اللغات الأجنبية، في بعض المواقف وكذلك في البناء فقد اعتمد بناء الحكاية وهي قديمة وتاريخية إلا أنه اعتمد المعمار المتشظي

أنظمة التكثيف في النص الشعري محمد صالح وصيد الفرائشات

عبدالله السطحي *

الآية الجمالية التي تنصيدها في ديوان محمد صالح «صيد الفرائشات» ^(١) هي: التكثيف والتشطيبات الدائمة لما هو زائد، وما هو استطرادي، إن الشاعر في ديوانه لا يلق عند حدود أداء المعاني، ولا يتوخى أن يصل لمعنى ما مكتمل، هناك دائما نقص ما في المعنى، يقابله فيض في الدلالة وفي الإبداع، مغزى ذلك أن التكثيف الوالغ في التجريد وفي الإشارة وفي إثارة الجمل الموحية القصيرة المنقطعة هو الأمر الأكثر بروزا في شعرية محمد صالح، وإذا كنا دائما ما نذكر بقوله: «التكثيف» ^(٢) في قراءة اتساق النقدية في شكل عابر، فإن هذه المقاربة تشدد تفصيل هذه الفحولة وتتبعها في هذا الديوان الذي يطرحها ويؤكد عليها، ويوفقنا على نموذج شعري له حضوره الثمر في المشهد الشعري بعامه.

هكذا فإن المعاني كلها تنبسط في مفتحي الإزالة والتجريد هو إزالة الزوائد وقصها وتوعية الدال وكشفه ليبيد ما فيه، وفي الشعر الحديث فإن التجريد يعتمد أساسا تجريد الكلمة، وتلب الكلمة في قصيدة النثر دورا أساسيا عكس الشعرية التي طرحها رواد الشعر الحر التي كانت تعني بفضاء الجملة وبشعرية التركيب. إن محمد صالح يعارض فعل التجريد بدءا من الشكل الشعري الذي يصيبه، فيصاحبه الجمل، وكما كان الشعر قصيرا زادت أهمية كل كلمة فيه، والنقص عند محمد صالح مضغوط لأقصى درجة، ولذا كانت السلاغة العربية تربط التجريد بعلاقات الضمائر وتحولات الخطاب باعتبار أن التكلم يصعب غالبا، فإن معنى ذلك أن الشاعر باعتناقه من (الأنال إلى الدلو) يزيل ذاته ويجريدها عن خطها - بشكل مؤقت - تغيب فيه الذات عن المشهد، يبد أنها توارى الوجود من طرف خفي، مما يحدث نوعا من التوتر وضع الشعرية.

لو تأملنا قليلا لنصوص محمد صالح فإن ما يستري انتباهنا هذا الألق التجريدي الجاد للأشياء، هناك نوع من الثبات والتسطيح النسائي، الأشياء تسدوب ولا تختفي نتواجه من دون أن نتعاضد به أو نتعاقب به - الأشياء، الأخرى - بمعنى أن العلاقات السابقة لا تنهض بدورها التركيبية. فلا تحط هذه العلاقة بين، وأخرى بال وأخرى، ونغم النشاط السري الذي يتوأسف في فضاء المقاطع الشعرية وفي الشعر اعتدنا أن يكون حضور الكلمات والدوال مجردا من الوجه الفنية. وأن توجد هذه بسبب من تلك. إن أن تحمل الدلالة لا يمكن له أن يظهر ظانا أن بيئات النص لا تستهدف نوعا من التركيب والأنشاء أو حتى نوعا من الهمد والحذف. إن التصديق الشديد جدا والكشف لا يعطي الشاعر أن يقلص إنجازات الدلالة المكتسبة لكي يمنحنا كثرنا فيها ولو صغرا، أو يمنحنا صورة ما مكتملة لذات، لكنه يمنحنا نصفا من التأويل، وما هو مضادها الفعلي بالجزء بالجزء بالاعتبار

إن التجريد السادس - بداية - يتجلى في مقطع يحمل الديوان عنوانه، يومه إلى - ويرير ربما - غافية التجريد لدى الشاعر يصير فيقول في هذا المقطع العنسون - صيد الفرائشات من أين جاء الحاطر المر إنه منذ ما حيي ينتهي بي بدأ

وإنه لن يثر عليها أبدا؟ الديوان (ص ٣٢) إن مرجعية الضمير في (عليها) غم محدة، ولا تسمى ما. هذه الحاجة التي لن يثر عليها أبدا هل هي الكلمة، أم القصيد؟ أم الحياة نفسها؟ إن الوعي هو البداية (إنه منذ ما حيي)، لكن لا نهاية هناك بالأحرى لا داية ولا

وإن تنج، مقاربنا إزاء التكثيف، سوف نكتفي هاهنا، وكما ينسدى من النصوص - بتحديد بعض أنظمة التكثيف البارزة في الديوان ولعل أجلاها التجريد والحذف وتضبيب الدلالة وكسر السياق، وتبديد المعنى واستثمار تقنية «المهاية»، أو حسن الختام - كما نسميها البلاغة العربية - وإيراد المقارنة.

وقد هذه المحدات فإن التكثيف يكون من ماحيتير الأثر لغوية تتعلق بإبراز أسلوب ما نصحي أو اللقب بتجريد الكلمات تقديما وتأخرا، وحذف بعض العناصر النحوية من بني الجمل، والثانية تتعلق بالدلالة، وإبداعات الشاعر، ومقاصدها، ولتقف قليلا مع كل نظام تكثيفي عر حذ

قواسم التجريد:

إن كثافة المشهد الشعري عند محمد صالح تبدي قدرا واروا من الجهد والتأمل فإن نعر عن مشهد ما بأثر ما يمكن من الألفاظ، وأن تقطع من وكام الوجود مشاهدات الصغرى فإن ذلك يتطلب حذفا وضعة تعي تماما ما يجب سعه وما لا يجب والتجريد من الملامح البارزة في أفق التكثيف. يمد أحد الأنظمة الجوفرية في خلق نوتر إبداعي وطق. إنه اختزال كامل في البنية اللغوية للنص أن أحد أن أزيل كل القشور والزوائد وأن أصل لكه الأشياء، للجوهر لا للهيكل، ولجزر الشيء لا للقصص هنا يصيحب التجريد وليذا شريعا للمخيلة التي تفرق الحواجز حتى تصل لخطفتها تماما هذا ما يفعله التجريد، يتمسك بالبنية الأصلية للشيء، بعد أن يقره ويزيل ما يتراكم عليه من مواصفات، وفي المعاجم اللغوية مجرد الكتاب عساه من الصب وجرد الجسد. مزع عن الشعر وجرد السيف من غند سله وجرد القمح الأرض أنهد ما فيها ^(٣).

إن ديوان «صيد الفرائشات» يوحي عبر عدة مشاهد/ أنساق يوحي المشهد داخله مقاطع مكثفة، تنص زوائد اللغة كل مشهد تقريبا معرف بداية تعريق، وكان الشاعر يسمى الشيء ويبيته، كأنه يقول مكتاكيب الشيء بالمشاهد مؤثرة ومتوترة عن رغم من تجريدنا الشديد المخلزل لاية ينس استعارية هنا يأخذنا محمد صالح لغير أن مشاهد «معبية» في إطار شيء ناهي تتقلب فيه الصور وتقلب من جديد العناوين تدل على ذلك في عدة تعريقات «الجد الطارد، الفتنة، السفر، الغريب، الكهل، السحب، الولد، البيت، الحادث... الخ». هذه التعريقات تدل بشكل مبني على أن الشاعر يحاول اكتشاف الأشياء عبر الذات، ويعيد تليفيها وتعينيها، وفي شكل محدد، مكثف، ومن هذا المنظور سيستأني النص الشعري أن يحدد وفقا لتقنيات مسقة بشكل ما وإن كل عمل الكتابة يسوقم بلا رب بتغيرها وبتنصيدها، وتعين خواصها بما ليساق المشهد الشعري ذاته

إن «صيد الفرائشات» يتكرر. أو لنقل يحوي أربعة عشر قصدا نصيبا، بمعنى أن كل قسم يصمم عددا من النصوص القصيرة التي لا تقتصد في تعاليفها معرى ما وحيدا، بل هي مشطرة ومتشعبة رغم أن شة عنوانا واحدا يصمها ولعل هذا الانتشار يفضي إلى أن يصحب النص أكثر تعديدية في إبداعاته، وأكثر رهابة في تأويله، وهو سمة من سمات النص الراعي أن خلق من التشتت الشعري وحدة منتظمة، وطق في تعوير التشظي الذي يصمعه الواقع إلى سمة متباعدة جديا متعددة الإبداعات تأويليا

ومحمد صالح لا ينسأ عن هذا الألق. بر إن بر نصوصا كثيرا محابية في مشهدنا الشعري ويوح صوب نكوي سبيل خصوصي، حائل مكناته الثابتة الخالصة

عبدالله من مصر

نهاية. ثمة عيبية. لا جدوى. ارتعالات تضيء في بهاء السدى. الشاعر يمارس بلاه ومنهائه في أن، بالطبع هو يجعل الكلام إلى الضمير (هو) فالقطع كله مجرد. كأنه قشر ذاته، وأزال ما عليها من تجارب وسفر وغربة وارتعالات حتى صار البدء هو النهاية، والنهاية هي البدء، إلا بخص القطع الحية جميعها: إلا بجز كل تجربة وكل حياة، إلا يقول كثيرا، «يومي» و«يوحي» يساقل ما يمكن من العبارات ذلك هو معنى التجريد ومسمى الكثافة.

سوف نطّل أكثر على بعض المقاطع، لترصد هذا إلى بهاء التجريدي، الذي ينتظم في عدة نصوص يمكن توصيفها غير نمطين.

الأول. تجريد عبر اللغة، والثاني تجريد عبر الدلالة في التجريد عبر اللغة يقوم الشاعر بإلقاء كل ما يمكن إلغائه من عناصر نحوية، فمن الممكن أن ينتظم ضمير واحد المقطع كله. والضمير الأبرز في ذلك. كما يتبدى من النصوص - هو ضمير الغياب (هو) الذي يضع بمعنى ما إلى (الأن)، الشاعر، أي أن معظم المقاطع مجردة. ويتبدى هذا التجريد في البعد الكمي للنصوص، حيث إن الكلمات مضغوطة جدا ويضيق الاستغناء عن الإضافات والصفات وكثرة الضمائر المستترة وفي التجريد عبر الدلالة. نجد النصوص قد ألومات إلى أشياء كثيرة، وهنا تحمل الكلمة قدرا كبيرا من الدلالات على الرغم من أن قصيدة النثر تحثني بقول (الجملة) لا بقر (الكلمة) وهذه إحدى ميزات محمد صالح الشعرية التي يثير بها في هذا الديوان.

في نص بعنوان (الأصفر) يقول الشاعر:

كل هذه الصفرة؟

ربما كان الأمر مقصودا

الطبق الكهربائي أصفر

والثرثرات.

والقطة تحت الطاولة

والشراب الفائر. (الديوان ص ٦٥).

ينجلي نمطا التجريدي بشكل بين، إذ إن إعادة كتابة النص، نقل على أن الشاعر اختزل كثيرا من البيئة اللغوية للنص، الذي يمكن أن نجرب كتابته لغويا كالتالي (أسأل نفسي) أو (أسأله):

كل هذه الصفرة (هاهنا)

ربما كان الأمر مقصودا

(منهم/ منه/ منها).

الطبق الكهربائي أصفر

والثرثرات (صفرأه)

والقطة تحت الطاولة (صفرأه)

والشراب الفائر (أصفر).

لقد جرد الشاعر يحذف فني الجملة من عناصرها النحوية المكتمة فحذف فعل السؤال واسم الإشارة وحرف الجر، وحذف الصفات المكررة في اللون الأصفر. وهذا التجريد بالطبع له ضرورته في نسج الجملة الشعرية، وله دلالة التي تمنع الاستمرار والثرثرة، وتقض مضجع البوح الكامل، ويكتفي بتقديم إشارات وتلميحات. وهنا يصبح على المتلقي أن يقوم بدور تأويل الاستحسان بهذه الاشارات والتلميحات، وأنث قد يقوم بدوره الفاعل في عملية التلقي.

إن فعل التجريد ينسحب على النصوص جميعا، ونحن في تقديم مثنا الدالة على ذلك لن نقفوا الديوان كله، إذ إن هذا الفعل تقاسمه أفعال تقنية أخرى بيد أن ذلك لن يعوقنا عن تامل عدة مشاهد، يمكن أن نتحدث عبرها عن قواسم عدة للتجريد.

١ - السفر:

كانت المدينة التي يحلم بها طوال

الوقت.

وهكذا لم يتوقف.

وعينا حاولت أن أحكي له.

ولو بعض سيرتها.

لأبد كانت المدينة التي يحلم بها.

أجل طوال الوقت. (الديوان

/ ص ٦٤).

٢ - الكلاب:

هكذا كل ليلة

والمدينة تذهب للنوم

والعابرون قليلون

يتحون جانبا.

ويولون (ص ٨٢).

٣ - المدينة:

على حافة الصحراء

يشنون كل يوم مدينة.

الذين أروهم ما انتهى اليه حال

مدينتنا،

الذين تعني المدينة لهم شيئا.

هم أول من يهرع إلى هناك.

يعجبهم أن المدينة الجديدة.

تبدأ من حيث انتهت سابقاتها.

الشوارع واسعة.

والسيارات قليلة.

والنساء في الشرفات.

أن ما ضاع منهم.

قد سبقهم إليها.

الطيور.

والأشجار في المداخل،

والشمس على الواجحات

وأن بوسعهم الآن أن يتأملوا

بعمق أكثر.

مأساة المدينة التي غادروها.

الذين يعرفون أن البدايات شيء.

وأن النهايات شيء آخر.

أن المدن تتغير عادة.

وأن الطيور للذبح.

هؤلاء يقتسمون هذه اللحظة.

يفرون من المدينة (ص ٥)

٤ - قوافزيت:

مدينة بعد أخرى.

ونحن ننتظر.

نحن ولعب الأطفال

وحلي النسوة.

وأوجاعنا.

وهم يسوقونا إلى هناك

نزلنا في مدن كثيرة.

اشتريتنا منها.

كل ما نحتاجه للوطن (ص ٦١).

اصطبقت النماذج السابقة التي تدور كلها حول موضوعية أثرية في شعرنا العربي المعاصر والقديم على السواء وهي موضوع «الدينية» لقد قدم الشاعر عدة لقطات من المدينة التي يكتب عنها، بيد أنه أثر أن تكون هذه اللقطات واللغة في التجريد لأقصى درجة. وإذا كان التجريد بمثابة إزالة وتقشر وتوعية للزوائد والإضافات. وإذا كان هذا اللغز من الانساع بحيث يمكن له استيعاب المكان والزمان أيضا. فإن الشاعر قد أزال ما حول المدينة، لم يسم مدينتها، أطلق رؤاه فحذف الأسماء والصفات والشوارع والناس والشكالات الجماعية، وأثر أن يعنصر بالصلوات المجردة الذي يشير له بهوه أو أم لكته في الوقت ذاته هو منتسب إلى السهوه والهدوء منتسب بشكل تجريدي لهذا الغياب.

في المشهد الأول للمعنى - به السفر، يتحدث الشاعر عن المدينة/ الحلم عبر حوار مكثف تجريدي مع الذات

بالانتقال بين ضميري المتكلم والغياب، حيث لم تتوقف الأنا/ الجردة الماغنية، عن ممارسة الحلم بالمدينة الجميلة. والشاهد يفتقر بكثافة زوائد لغوية وعناصر نحوية جلية فضلاً عن الاختزال البادي في تشكيل مشهد المدينة إلى أقصى درجة بالإيجاز أن لا هناك سوى الحلم بمدينة جميلة غائبة.

وفي المشهد الثاني يعطي صيغة منزعومة لأناس المدينة الذين يشبه بعضهم بسد الكلاب، في ممارستهم فعلاً مذمومة، يمكن مشاهدته ليلاً عندما تذهب المدينة للنوم وهي فعل متكرر يحدث كل ليلة. وفي المشهد الثالث يتواصل الحلم كما في المشهد الأول، بمدينة أخرى واسعة، في طرف الصحراء، يكمن فيها التنازل، وإعادة استنساخ الأشياء كالظهور والأشجار كي تبقى كما هي في حال، وحال ونقاء، حيث الظهور والأشجار في المبالغ والشمس على الوجاهات، وأنتد يمكن التأمل، تذكر مسألة المدينة الموحشة التي تمت مفارقتها، وفي المشهد الرابع تأكيد لحاجة الذات إلى وطنها الخاص، وشحنها الحي التي تلمع «منازيريت، مدينة بعد أخرى.

لقد تم محمد صالح مشاهد المدينة بشكل تجريدي طام، ويمكن إجمال ذلك في عدة نقاط.

أولاً: اختزال البعد المكاني للمدينة لأقصى درجة إذ أنه اكتفى بالإشارة إلى بعض عناصر المدينة بشكل إيمائي ولم يسم ولا يفصل، وهذا أحدث نوعاً من التجريد الدلالي، لأنه اكتفى بالإفهام عبر السلال، دون الخفي في استقصاء الدلالة الكلية الواسعة له، خاصة حين يتعلق الأمر بحال ضامع كالدينة.

ثانياً: تضبيب الدلالة، وهذا نمط من أنماط التجريد، الذي لا يخفي وراء القصور والزيادات، ومن هنا يسهم حضور الدوال بأشكالها المنفردة المتجاوزة الجردة إلى أن تضبيب الدلالة عبرة المثال عند القراءة للشاعر، وينتجب إنتاج الدلالة تالياً قديراً من القراءة المتعمقة: إذ إن تجاوز الدوال لا يعطي بالضرورة نوعاً من فاعلية السياق، حيث لا يلعب السياق في قصيدة النثر - خاصة للنتيجة في السنوات الأخيرة - دوراً في تحديد معنى السلال الإيجازي، وإن كان معناه اللغوي الأول التراضع عليه معصومة لنا فالسلالة تظل مضطربة عن طريق لقاء دور السياق، مع الاختزال الشديد للعناصر النحوية

ثالثاً: إلى مدينة صالح تنصرف ضمن برج بصري مخفّز لا مفصل، وهو إذ يفعل ذلك إنما يمتنع وجوداً خاصاً بالمفردات القليلة جداً، التي تضبيب في حد ذاتها إشارات مكانية من الخارج، وهذا لا تتنغم المدينة في وعي الشعراء بل، وعي الكلمات، بمعنى أن الشعراء ضيف غير على المدينة، لا يتفعل ولا يتجاوز ويترك الكلمات تؤثث فعلاً

حوارياً آخر، هو حوار الأشياء في حضورها الصامت في النص، إن فعلاً كهذا يؤكد الوشاة الشديدة بين بناء المكان وبناء النص، باعتباره تجريدي مكثف.

رابعاً: لا يتأسس الإشعار على شيء، يصيب النص محايدة، وأبداً تماماً، كما في السرد المحايد في الفن، لكن ألا توجد «ورطاته» أخرى خفية، وراء الكلمات؟ إننا لو أخذنا النص منفرداً لتكثرت مشا الحرة، والرغبة في الاستقاء على نظام من نصوص أخرى لكن من الممكن أن تلج إلى جملة النصوص كلها حتى نجد الرغبة المتناقضة بين الكلمات وبين الأنا الضاعرة والباطنة.

أناطيل الحذف

حين يعارض الشاعر، حال كتابة نصه، فعل الحذف فإنه يقوم بتقليل وإيجاز كلمات من جهة، ويقوم من جهة ثانية - في الوقت ذاته - بتوسيع نطاقات دلالاتها، تماماً تنطبق المقولة الصوفية: كلما ضاقت العبارة اتسعت الرؤى، مساحة العبارة - عبر الحذف - تضيق وضيقاً - بإيجاز الكلام - ومكثافاً باستثمار اتساع فضاء الصفحة.

إن فعل الحذف، هو فعل انتقاء، لأن الشاعر حين ي حذف كلمة ما، فإن الكلمة المتيبة الأخرى هي التي تضميم متناظرة، وتتضمن في التو دلالة الكلمة المحذوفة، تتشجر بطاقة أخرى، مما يقوي من توجيهها الدلالي، توجيهاً تتشجر هذه الكلمات للشحونة بطاقات متعددة، يكون الإنتاج مدعماً مثراً، وهناك نوعان من الحذف يقوم بهما الشاعر، الأول شفاهي يحدث قبل الكتابة، إذ أن طريقته وأسلوبه، وتياره الشعري يمنعه من الدخول في فضاء كلمات معينة، أو استحضار العاطف مستهلك، والثاني تحريري يحدث عند الكتابة، أو بعد اكتمال النص، حيث يقوم الشاعر بالمراجعة والتنقيح والحذف والاثبات

بيد أن الوجهة الأثرية التي تضبو لها هنا، هي مقسرية أنماطية الحذف عند محمد صالح في نصوص الديوان، ولأننا لا نعرف ماذا حذف الشاعر ونعرف ماذا أثبت، فسأنا ما أثبت ما هنا، يجعل من المحذوف فضاء مفتوحاً للتساويل - خاصة أن الحذف يتعلق بحضور العناصر النحوية وغيابها.

ويعرف عبدالقاهر الجرجاني الحذف بقوله: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالصد، فإنك ترى به الذكر القصص من الذكر، والصمت عن الإفادة يزيد للإفادة، وتحدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون إذا لم تنطق، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر وتقعها حتى تنظر»^(١).

إن ملاحاة تعريف الجرجاني للحذف، تجعلنا في يقين تقني بحوره الهام في عملية الإبداع الشعري ولدى محمد صالح هناك صمت عن الإفادة، وهناك حذف وغير من أجل توطيد نطاقات الكلمات المتيبة وتكثيف دلالاتها، ولعل الحذف

عنده يتبدى في أصطفات التعبيرات القصيرة جداً وإيثارة عدم البيان الكامل، إذ يترك ذلك القاري، إنها كتلية كالنقش الذي يدوم ولا تتسنى قلته المركزة جداً. وفي النصوص جميعها يبالغنا الحذف بحوصفه بنية أثرية لدى الشاعر، إذ إنه اكتمال لعصر التجريد السابق الذكر، وسباحة في فضاء الاختزال والإيجاز حيث يندرج ذلك كله في أفق التكثيف.

في نص (ولد وبنت) - الذي نتخذة نموذجاً هنا - تتجلى بنية الحذف بشكل واضح في اختزال العلاقة بين طريفي الحياة (الرجل والمرأة)، والحذف يتم على نطاق الشكل الشعري أولاً ثم على نطاق البنية النحوية وبالتالي البنية الدلالية للنص بوضوح كلاً، إذ أن الحذف يؤثر على الجملة المحذوف منها بخفض عناصرها، بل على النص كله، وهنا نتذكر قول الجرجاني، «واعلم أن من أصول هذا الباب أن من حق المحذوف أو المزيد أن ينسب إلى جملة الكلام لا إلى الكلمة المجاورة»، فانت تقول إذا سالت من «الفرية» في الكلام حذف، والأصل أصل القرية، ثم حذف الأهل، يعني حذف من بين الكلام»^(٢).

ويتضمن نص (ولد وبنت) إلى أربعة أقسام نصية في أربعة عناوين هي: «البيت، الزبارة، العربة، السوكة» وهي كلها لقطات شبيهة تثير عن العلاقة الحميمة بين الطرفين، وذكر الولد والبيت، بمثابة نوع من الانقضاض عن الماضي، استدعيها مقولة التجريد ولقلنا أن الشاعر إنما يعبر عن أمه، ويحذف ويطل عبر ضمير الغياب، يقول الشاعر في عناوينه الأربعة

البيت:

يدين لها بكل شيء
الوردة في الكتاب

والر سائل
التي بيد من نجمة كان يدها
ولفح أنفاسها
وبرتقال بشرتها.

الزبارة:

البيت الذي باعته الأم
بعد ما اتسع عليها
ذو البابين على الناصية

الخشي
المشعر على الشجرة التي
تظل عليها الشرفة
والحديددي
الموصد على الدرج المتأكل

كان هناك

والشقة التي تركتها الى أخرى في
الضاحية

شقيقته التي كانا يزورانها
أيام كانا مخطوبين

والقهى

الذي يسمع فيه الآن

الأغنية ذاتها

تتردد في خواء المناضد

ذات الرخامات الباردة

النادل وحده تغير

هي أيضا لا بد تغيرت.

العربية :

لم يكن الحوذني وحده

فتحى المهرة كانت تطوح

والنسوة خليط مترجح

من الشباب والأنداء والعصائب

وغنج فائح.

الولد :

هل هو قاب قوسين منها

لا يدرى

لكنه كلما تجرد من ملابسه

تحيل امرأة

ووجد نفسه معها الديوان (ص ٢٢ - ٢٨)

في النص المعنون بـ «البيت» لا يفصح الشاعر عن

طريء العلاقة العاطفية بشيء، لا يسميها أو يعينها. ولا

يعضي في استجلاب الميراث الرومانتيكي الغزلي الذي طالما

أطرق لهذه العلاقة.

إنه قصبي يحدد فقط أربعة أشياء للعاشق الذي

يتذكرها، ويمسح تجربته بقوله «يدين لها بكل

شيء»، هذه الأشياء الأربعة هي كل شيء من حياة العاشق،

معنى ذلك أن الشاعر قد حذف أشياء أخرى كثيرة، وأبقى

على هذه الأشياء، كان لها أهمية في تكوين العلاقة العاطفية،

وهي الوردية، والرسائل، ولفص الأناشيد، ويرتال البشارة،

إننا لو حددنا مكانن الحذف في هذا النص، فإن ذلك

سينبئ في الأتي

١- حذف الفعل المضارع «يدين» من السطر الثاني، إذ أن

القول كان قبل الحذف «يدين» بـ الوردية في الكتاب

٢- حذف واو العطف أيضا قبل الفعل «يدين»

المحذوف، إذ إنّه لو ذكره، كان من الممكن أن

يذكر واو العطف.

٢- حذف حروف الجر، من أول الأسماء المذكورة، إذ كان

ينبغي أن يقول «والرسائل»، ويقع أنقاسه، ويرتال

بشريته.

٤- حذف الضميرين، هو وهي، والاستعاضة عنهما بهاء

الفية.

مغزى ذلك، أن الحذف كتابة أخرى للنص، تتلاقى

مع الأبعاد التجريدية والاختزالية والإيجازية وهذا حقيقة

هو معنى الفن الشعري الذي يعتمد الكثافة جوهرا له،

وقضاء يتناسب مع إيجازاته.

الحذف هنا نحوي، فلما ما أضفنا له حذف الترتيب

المفترض لبنى الجمل الفعلية والاسمية عن طريق التقديم

والتاخير، فإن هذا سيحيل من القراءة، قراءة بقعة، خاصة

حين تكون مدوية على معاينة النص الشعري الحديث.

ولذلك فعل ذلك في بدايات نص «الزيارة» إن الشاعر

يصف بيتا، يريد أن يحدد موقفه، فيحذف ترتيب الجمل

المفترض، ويقدم ويؤخر حتى يصل لقول: (كان هناك)

وذلك باعتراض جملة صلة الموصول ما بين الموصوف

(البيتين وبين صفاته (ذو البياض) المشرع، الحديدي،

الروصدي). هذا الحذف أدى إلى توتر في ترتيب الكلام

وبالتالي أهان بفعل القراءة أن يتكرر مرات أخر حتى تتم

عملية التأويل.

إن فعل الحذف، تقدم صوب إبعاض المعنى من

اقتصر طريق ذلك لأن الحذف يبحث أساسا عن جواهر

الأشياء، وهو حاله يتجاوز ما تراكم حول هذا الجهر،

ولذا فإنه يقوم بحذف ما هو زائد، وما هو معهود،

والقاري في النص عن ناقته المدرية - يبحث دائما عن

الجوهر، ولم يعد في هذا الزمن المعلوماتي - يفش عن

تفاصيل كثيرة، وبدلما يتوخى الإيجاز حتى ولو كان

النص طويلا، إذ إن إيجازه يكون في عباراته وكلماته، لا في

جملته وكيفية والحذف أحد أنواع الإيجاز البارزة.

والإيجاز كما تحدث عن ابن الأثير : هو حذف زوائد

الالفاظ وهذا نوع من الكلام شريف لا يتعلق به إلا فرسان

الكتابة، من سبق إلى غايتهما وما صل، وضرب في أهل

درجاتها بالقدح الممل، وذلك لغو مكانه، وتعذر إمكانه...

والنظر فيه إنما هو ال اللصاني لا ال الالفاظ، ولست أعني

بلكن أن تهمل الالفاظ بحيث تسمى عن أوصافها الحصة،

بل أن في مدار النظر في هذا النوع أنما يختص بالمعاني،

فرب لفتظ يدل على معنى كثير ورب لفظ كثير يدل على

معنى قليل، (١)

لذلك كله، فإن ما يقوم به محمد صالح بنم في إطار

تكوين شعرية نموصه، وإنتاج خواصها الجمالية المثارة

التي تستقرض عليه بالثاني... لا يفرض عليها به بعض

الأساليب، التحوية من حذف الفاعل وذكر الفعل، أو حذف

المفعول به، أو حذف المضاف أو المضاف إليه أو حذف

الموصوف أو الصفة، وكل هذه الأشياء يمكن ملاحظتها

بشكل جلي في نصوص السيوان، وفي الشاهد السابقة ما

ينبغي، بذلك، وقد أخذنا نموذجاً سابقاً عما حذف من مقطع

من نص (ولد وبيت)، ويمكن تأمل ذلك في بقية مقاطعه كما

نجد على الأخص في نص (الزيارة) ووصف البيت وخلقة

تركيب جمل النص.

إن الحذف بالصلح يتعلق بالحضور والغياب

العباري، وهو يتم لدى صالح على نطاق حروف العطف

وحروف الجر والإضافات والصفات والأفعال ونواعلها

ومفعولاتها، ويترافق هذا الحذف - بالصلح - بشكل جزئي

حيث يتم حذف أحد العناصر وإثبات بعضها وهنا يمكن

لقراءة أن تقف مثلا على دور الفاعل الميث و دور المحنوف

أو دور الضمائر المسترة في صياغة الجمل الشعرية.

وسوف يكون النتائج مثيرة، إذ أن هذه الشعرية التي يعال

عبرها صالح، تسعى في خلق أنطيم عدة للحذف النحوي

وجمل النص الشعري مربوطا بجمل وثيق من التشكيل

النحوي، فكم ما ينتج بعض الصغار في قصيدة النثر، إذ

يصعب للبيئة النحوية دور مهم ومؤثر في إنتاج الدلالة،

وتصفيتها، وخلوصها إلى فاعلية التأويل واللفظي، وعند

صالح فإن بني الحذف تحتاج لتأمل أكثر، وإلى ساحة

قراءة كثيفة تضاهي ما أنتج من كثافة، ومن إشارات

شاسعة

زمانية البنية القصيرة

إن اعتماد الشاعر صيغة البنية القصيرة في

نموصه، نتج عن استئثار العناصر التقنية الناجية عن

هذه الصيغة وإبرازها ما تحول في أفقه هذه الدراسة، حيث

الكثيف وانتظم المشمول عليها كالتجريد والحذف

والإيجاز، وقيمة هذا الكثيف أن النص الشعري يستعوز

على كلمات قليلة، وبالتالي تكون سرعة تلقيه، ويسر الألام

به ومكره في الذاكرة أكثر خاصة حين يكون النص مجرد

خصص كلمات أو خمسة أسطر، أنه يفهم المجال لسي

يفتح بطلاقة كلماته، لا يضاحق للبالغة الصافي، ولا

يتعاضد بين الصفات والإضافات التي قد تعجب الرؤية

الحقيقية لإيجازاته، كما نجد في شعرية الرواد، إنه كلمات

مسنونة جدا، يشد بها الشاعر أقصى الطاقات الإيجازية

والتخييلية، لكي تعرض وجودها في النظام الشعري ككل،

هذا ما يفعله محمد صالح بنموصه التي اكتسبت أهميتها

من أنها تجري وفق التسقيف: الزماني والمكاني والسفني

يتجددان في ما هو لفظي، وفيما هو تشكيلي.

في التسق الزماني فإن الالفاظ والبيارات تتحدد

وفق المقاطع الصوتية التي تشكلها وقصر ما وطولها، وإننا

لاحظنا الجعم اللفظي لدى الشاعر سجنده يدور حول

الفاظ محددة، فضيقة لا أبعد مدى، كذلك فهي الالفاظ

تشكل عبارات قصيرة جدا في زمن قراءتها، وهنا فإن هذا

النسق يطل علينا بشكله المخفّل جيداً ويبلغه الذي يشرف الحواس التي لا تلتقي استطراداً، بل بتلويح إيجازاً وكثافة.

وفي النسق المكاني، فإن النصوص تنكس على استمرارية جزء من فضاء الصفحة، حيث لا تطول الجمل ولا تطول السطور الشعرية. هذا البياض الوارد هو نوع من الحذف ما يمكن قوله والبرح به. كذلك فإن النصوص تعتمد للشوهد جوهرها لها.

لكنها مشهدة لا تلم بكل التفاصيل المتاحة وغير المتاحة، كما يفعل شعراء كثيرون يمارسون قصيدة النثر خاصة الشعراء الجدد الصغار، إنها مشهدة متقاطعة بهافة التجريد، وإبلجة الإيجاز الذي يعرفه ابن الأثير بقوله «هو

دلالة الظن على الغنى، من غير أن يزيد عليه»^(١). والشهيدة ما هنا بمثابة تشكيل أفق مكاني شيء ما، البيت، الشاعر، أو المدينة، أو الوطن، وتعميق فيه حسي صادي. معظم النصوص تشد حول هذا الهاجس المكاني، لكنها تختزل إلى حد بعيد، وبشكل إشاري خالص، كما وضحتنا ذلك على سبيل المثال في توصيف المدينة.

ويأخذ هذا النسق مساحة كبيرة في السديوان، لكنه يتأدى بشكل قصير جداً، مثل نص (المطار) يتكون من أربعة أسطر.

**كانوا كثيرين جدا
ولم يكن ليطمئن قبل أن يغلق الباب
ثم من مكمنه هناك
يحاول أن يتعرفهم. (ص ١٢)**

النص قصير جداً، تمثل الصفحة مسطوره الأربعة لكنه يشكبه المكاني هنا، اختزل تجربة كيردعي تجربة المطار، الذي نظارته الناس جميعاً، والذين تحولوا بفعل الواقع إلى قوة مطاردة مجبولة، لا يمكن المطار (الشاعر) أن يتعرفهم إلا بعد أن يتطاهم من خلف بابيه. ليس معنى ذلك أن أفق مثل لفظة (الحيات) فتخلص الحياة وتختزلها، أو أقول (البكون) فتخلص العالم الكوني، فإن هذا نوع من البلبس لكن أن أقول تجربة ما منتظلاً للبريد، ويشف فيها التخيّل وينوس، وهو مناره في نصوص السديوان.

قلت إن الشاعر اعتمد البنية القصيرة، ومن شروط هذه البنية التكثيف أو ربما من نتائجها وأن تكون الكلمات مدببة، نظيفة، لغوي، وتحت به للمعنى العديد العميق. وفي نصوص محمد صالح يمكن الإشارة إلى أمرين يتحقق فيهما التكثيف الأول زماني /بردي/ يتعلق به الحكي الشعري، والثاني تقني وهو الذي نجده «الفارقة» والتي هي بمثابة فعل أساس في النصوص القصيرة جداً.

إن الشاعر يستخدم بشكل كثيف الفعل (كل). وهذا الفعل هو الساتج الأول لتعليق البرد فقد ذكره يصبح حاجس التوقع وهو للتذكر والاستدعاء عن طريق الحكي. إن

جمل (كان) تتواتر بكثرة في النصوص (كانوا كثيرين جدا، كانت المدينة، الولد الذي كان يحب ويضحك، كان الخلا، فيما بل بيته مباشرة، كان حريصاً أن يترك شيئاً الصدفة كان هناك دائماً، كانوا يرتعون ثياباً تكشف عن عرائشهم، كان شلواً كأنه كان السلم يصعد إلى ما لا نهاية».

وهكذا فإن الماضي هو الذي يحوي الفارقة، ويجوي الحكي، لكنه ليس ماضياً بعيداً، بل هو ماضٍ حاضر إذا جاز التعبير، ذلك لأن جملته بالمكان أساساً، للكان الذي لا يبدل بل هو ثابت في الوجود وفي الفارقة، إن هذا المسمى من لدن الشاعر، ينقل النص إلى حالة سرية. لكنها حالة مكثفة جداً، وشديدة التوتر والقلق من فكرة البوح والاستطراد. وهكذا هو حال النص الشعري النثري، الذي يضمر في طوابع سرته، التي تتبدى في نصوص - رباعية الوحيد وخماسية المدينة، وهكذا دائماً، والوثني، على الأخص. وتتبدى الفارقة أيضاً في نصوص الديوان وقيمة الفارقة هاهنا هي أنها مرتبطة بما هو زمكاني - بوجه ما - فهي تحدث عبر زمكانية محدودة وترتبط في جوهرها بحث معي يحدث في واقع معين، فإننا ما انتقلت - مثلاً - إلى سياق آخر قريباً تقلد مغزاه، وفي الشعر تختلط الفارقة على طريق الفارقة الدلالية للعبارة التي تحدث عادة كيدل بعبارات كثيرة، إنها تخترق براكيبها الوجهة الحالية الخطابية الأخرى، ويكون مردودها الإيجازي كبيراً، وهي تختل في النصوص القصيرة بوضوح تركيبي كائناً عميقاً، بما يتخض عن مسخرة أو مغلرعة، أو تعليق.

عند محمد صالح تكون الفارقة أكثر كثافة وتجديداً، وفي نصوص عدة تتجلى الفارقة بشكل بارز، وليس من هنا أن الوقوف على الفارقة فهذا يحدث له ظهوره الجمالية التي أشارت له الباحة المذكورة نبيلة ابراهيم في أحد أعداد مجلة فنون - شتخرف فخص إلى بعض النصوص التي تكتنفها الفارقة وهي الجدة، الفتلة، الكهل، الكلاب، تياتر، الجثث، المدينة، الكين، الأرق، الوشي، وغيرها من النصوص التي التي تشرى في نسخها نكتة الفارقة بشكل أو بآخر، ولأنه على أن النص الشعري هو في جوهره نص مفارق في أضافاته العنبرية وفي توجهاته.

ويمثل التخطاطب مع الوثني أحد الدوال الرئيسية لدى محمد صالح. وفي الشعر الزمان عامة، والوقت هنا ربما لا يعني الوقت الحسي تماماً، بل يعني أيضاً الموت المعنوي، وتمثل دالات الموت، وحضور (الجثث) أحد أهم العناصر في صنع الفارقة التي تكشف الحدث والواقع بإيجاز عميق للتركيب.

في نص (الجثث) وهو أحد أقسام مخاضة المدينة يعبر محمد صالح عن حادث الزلزال المأساوي الذي ضرب القاهرة، وهو يلفظ مشهد نبلياً منهارة، فيصور المسافة

التي لاحتها، لكنه لا ينفعل، ولا يأسى ولا يريث، وهذا هو ممكن الفارقة. ويمكن نقد القصيدة النثر بعامة، وهو غياب (الانفعال) والتمسك بالتابعين عن (الحدث) بشكل تجريدي قاس، وهو ما يفعل صالح هنا، إذ أنه يحرص الأمينة والذي ويتحدث عن الجثث، بشكل محايد وصارم ولا يرى للموت الفارقة، ولا لأغنياء شبيخ الحياة، ولا يصفى أفرام الروح. إنما يقول في نهاية النص ولم تكن مصداقة أننا استلمتاً جثثاً

غير تلك التي انظرناها
وفي نصه (الوثني) فإنه يجمع الوثني الحسي والمعنوي معاً، ويصل للعارة من خلال التخطاطب مع أحد الوثني الذين يظهرون بشكل مفاجئ (منذ صارت المقابر أحد أحياء المدينة) فيمارسون الضيقه ويوقعون الصكوك الصفراء، وكان الموت لم يؤثر عليهم ولم يغير فهم الطبيعة الشريفة. وهكذا فإن الفارقة تطرأ لحدث ما، أو لتجربة وتصورها أكثر كثافة وأندى دلالة

لقد حاولنا في هذه القراءة أن نقدم نوعاً من التحليل الدلالي لأنشطة التكثيف عند محمد صالح والتكثيف هو الظاهرة الأبرز في هذا الديوان من الوجهة الصمالية وعليه فقد مرسلنا فعل الرصد من خلال تحديد قواسم التجريد، وأنماطهم الحذف، ونشاطات البنية القصيرة الذي يتجلى في استثمار الفاعلية الزمكانية وفاعلية الفارقة. وإن كنا قد مرنا ذلك بشكل مكثف أيضاً، فإن ذلك جعلنا نقد عند فاعلية مهمة في النص الشعري الحديث، استثمار محمد صالح مرهافة، وقدم منجزاً جمالياً يحتاج لقراءات أخرى رغم تجريده ووجازته الشديدة جداً، يبعد أن الأبعاد الدلالية لديه تشكك عن حس شاعري، وعن رؤية ثابتة لسفر الذات في الوجود ووقوعها على مكائمه الخاصة المذقة في أفق الحواس

الهوامش:

- ١- عبد الرشاد البنية الصرية العامة للكتاب - الطبعة الأولى - ١٩٩١، ص ٨٨، صفحة قطع متوسط.
- ٢- في مادة «كش» بالمعنى الوسيط تدور دالة الكلمة من الكثرة والظافة والتركيب مع تلك أن التركيب الكثرة كعمل الحكي معاني كثيرة، وهو ما يشهد النص الشعري الزمان في العلم (كش) الذي - ككثافة - غلط ونكسر، وكثرت الاتصالات والتركيب.
- ٣- انظر المجمع الوسيط ص ١٠٩، جزء ٢.
- ٤- على القاصير العريضي دلائل الأبعاد تحقيق محمد رشيد رضا دار البعثة بيروت - ص ١٠٦.
- ٥- محمد صالح البهرجاني أوبر السلافة تحقيق محمد عبدالمعطي فحاجي عبد العزيز شرف - دار الجيل - بيروت ص ٣٧٦.
- ٦- ابن الأثير، الفل السائر، الجزء الثاني - تطبيق - ل أحمد الحوي، بدي طبات منشورات دار الرعامي - الرياض، الطبعة الثانية ١٩٨٢، ص ٢٠٢.
- ٧- السابق ص ٢٠٧.

قراءة في تجربة الشاعر أحمد يمانى

تغير العلاقات تحت شجرة العائلة

* أمجد ريان *

في نزوع أمومي بلغة الفلسفة تعبر قصائد (أحمد يمانى) في ديوانه الجديد الصادر منذ أيام (تحت شجرة العائلة) عن حالة من الكمون، وانتقال من الفضاء والأفق نحو البيت، ويصبح البيت مركزاً للتجربة، فنجد لدينا حركة عكسية لراس السهم، فبعد أن كنا في التجارب السابقة نطالع تجارب شعرية تنطلق من الذات إلى الخارج، سنتعرف هنا على تجربة تتجه في الطريق العكسي لتصبح الذات (بالمعنى الشخصاني) مركزاً للتجربة الشعرية.

لم تعد هناك حاجة لكي نصادق العالم ونثق فيما سيعطينا لنا فنظل نستجديه بشكل عاطفي ورومانسي، كما لم تعد هناك حاجة لكي نصاب العالم فنسُدخل غمار صراعات ايدئولوجية خاسرة منذ البداية فلا تعود علينا إلا بالوبال. ولكن الكاتب اليوم يطرح العالم بما هو عليه، يتأمل خصائصه التي تغيرت تغيراً شديداً يصل إلى حد الجذرية.

تتدرج كتابة أحمد يمانى بجذارة في منطق الكتابة الجديدة مع ملاحظة هذا الكم الكبير من التتبعات بين الكتاب والشعراء، وإذا عقدنا مقارنة سريعة لمجرد التمثيل فيمكننا أن نشير إلى ميل تجربة شاعر مثل محمد متولي نحو الحداثة للمابعية، فالذات في هذه التجربة تتوارى إلى حد بعيد وتختفي حدود موضوع بعينه في النص، أما عند يمانى فالمسألة تختلف، لأن كلا من الذات والموضوع مازال لهما وجود بارز يتنوع بين نص وآخر وإن كانت الذات هنا تخلص من الجماعية بل والفردية وتصل إلى ما يمكن أن نطلق عليه الذات بالمعنى الشخصاني. ويملا الديوان إحساساً بالانقراض وهناك باستمرار امرأة مفقودة:

* ماتت حبيبتي .. وكان الليل

أزرق

يكتب الشاعر ما يشبه السرعة الذاتية من خلال منطق مختلف يطرح معنى شديد الالتفاف حول الاهتمامات والملاحظات والأيامات الشخصية، متضمنة تشبهاً بالطوفان من ناحية، وتاملاً لعالم جديد غزته قيم ومضامين جد مختلفة من ناحية أخرى، ويحتاج السديوان إحساس بالضعف والهشاشة، الإحساس بعطب العالم دون أن يشي هذا بانقراض ايدئولوجي، ودون أن يتضمن نزوعاً ثورياً بمعنى أو بآخر، فالكثافة تشير ببساطة إلى أن هذا هو عالمنا الجديد الذي يشيع فيه كل هذا الضعف والخلل حيث ينقل الشاعر إلى (دار) لئلا يتألم.. حيث الرعاية المتكاملة لشخصي (الضعيف).

تنتقل الثقافة اليوم إلى مرحلة جديدة يتحول فيها الخطاب المتجاوز متعدد الدلالة إلى خطاب الشهادة والمعايشة، حساسية الكتابة اليوم تطرح قضايا ذات طابع مختلف عما كنا نعرفه طوال العقود الماضية قد نفقت الكتابة عن كمالها كافة المنظورات الفكرية والجمالية السابقة لأنها لم تعد قادرة على أن تتسق في فعاليات فقدت مكانها من خلال التطور المطرد لحياتنا اجتماعياً وعقلياً.

* شاعر وكاتب من مصر

* يلكرونه بكلمات عن حبيبته التي ذهبت
* ما إن يرتاح .. حتى تخترقه أغنية جيبها الأولى .. وهو بعيد في عربة ميكروباس

وفي تأمل ممتد يغطي صفحات الديوان نرى أن هذا الوصف المحايد لما أصاب العلاقات العائلية من فتور وتفسخ وانقراض للمعاني الرومانسية للتجمع العائلي التقليدي: (القطط تصوي في آخر الليل / كابناء العائلة الصغار / حيث يبحثون جميعاً وفي وقت واحد / عن لعبة قديمة تهشمت / والرجل العائد إلى البيت / بعدما صفى مأساته / في عصابة حديدية انتجت آلاف الأكواب بلا مل).

وترصد التجربة تجاوز معطيات الماضي التي لم تعد لها قيمة في حياتنا الجديدة وتتعدد الرموز التي توحى بهذا المعنى، فالفتاة تفرغ حقيبتها على أقصى الذراع لكي تطير طرب الكماياج وجواز السفر والأوراق الكالحة التي على وشك الذوبان، وفي قصيدة أخرى يلقي هو بكل ما يملك من أشياء ويردد: (لنبداً الحياة من جديد)، إن شرط بداية الحياة إذن هو إلقاء كل الأشياء والمعطيات التي ارتبطت بفعاليتها بالماضي.

لا يبحث الشاعر عن مصرير الأدمية ولا يتحدث عن حلول كبرى لإزمات الانسان.. بل هو يبدأ من الأشياء الصغيرة النسبية، ويبدأ من أصغر التفاصيل الجزئية وأبسط لحظات الحياة حيث تتوالى في القصائد معطيات يومية متصلة، فيما يمكن أن نسميه بميل نحو ايدئولوجيا الأشياء الصغيرة داخل هذه السبورة من مفردات الحياة المعيشة بشكل تلقائي، كما إن الحسبة لها الغلبة في الديوان كله بما يشي بافتقار الثقة في كثير من المعاني المعنوية كما يصبح من الواضح أن هناك لغة جديدة للجسد كان الجسد هو الذي يفصح ويتفاهم ويفعل، وهناك مقطوعة كاملة في القصيدة الأولى عبارة عن حوار

جسدي مع فتاة أمام مرآة، هي تقف على أصابعها كالباليرينة ستعزل قريبا وهو يحمل صورتها فوق ظهره في كل مرآة يدخلها.

ومن الملاحظ المهمة في ديوان أحمد يمانى تقصص تيمات عديدة فلم يعد الشاعر مندرجا تحت تصور وحيد يدفع بدماء المضمون الموحد في الكتاب كله، ولكن الكتابة اليوم تلعب بالتناص وتطرح تجاوزا هائلا لتييمات متعددة، كان الشاعر يلعب بها جميعا أو يعيها جميعا، ويجسد النص الأول في الديوان هذه القضية بوضوح، وتحت عنوان (أغنيات) هناك سبع مقطوعات مرقمة، تكاد تشيع في كل مقطوعة لعبة مختلفة أو تيمة مختلفة، هناك مقطوعة تطرح تيمة الحرب والجنود، وتكاد تمثل حربا كوزموبوليتانية غير محددة بزمان أو مكان، ومقطوعة تالية تطرح تيمة التلميذ العاشق أمام باص مدرسة (القلب المقدس)، وأخرى تطرح تيمة الحياة العائلية القروية ثم تيمة المحب المثقف ابن المدينة وتيمة الحب الأسطوري المقدس وهكذا.. لقد تجاوزت عشرات التيمات التي تطرح شوق الشاعر الجديد الى معاشية كافة التجارب الإنسانية السابقة فهو لا يكتفي بالانحصار في إحداها أو الانتماء الى إحداها، الشاعر الجديد يريد أن يعيش الحياة كلها بكل مستوياتها وبكل عناصرها. أوضاع يعيشها اقتصادية واجتماعية وثقافية هيأت لنموذجنا الفكري أن يتبنى في خلقاته الأخيرة مشروء الحداثة فكريا وثقافيا وإبداعيا، هذا المشروع الذي لم يكتمل بل نستطيع أن نقول: إنه ظل في بدايته حتى النهاية في إطار الخلل الذي أصاب مختلف المشروعات الإصلاحية منذ أواخر الستينات، بعد استلاب البورجوازيات العربية، واستحكاك الطرق الامبريالي، فصار هناك تناقضات صارخة لا سبيل للافلات منها الا بنقضها كلية.

لم يكن المشروع التحديثي نابعا

من ظروف الواقع، ولكنه كان فعلا تعويضيًا، واحتجاجا سلبيا على هذا الوضع التاريخي الملقوم، وصرنا في وضع يشبه في شكل من أشكاله ذلك الوضع الذي قال به (هنري لوفيفر) وهو يتأمل الحداثة الغربية:

(جزء من الثورة يتحرك بالملقوب داخل العالم الملقوب) إنه كاريكاتير الثورة يتحرك داخل سوسيولوجيا السام الحديث.

لقد كانت الأولوية في تجربة الشعر السبعيني، إنما تنصب على الموقف السياسي، حتى لو كان الموقف السياسي المضاد، وفي هذا بالطبع تهميش للسؤال الشعري، وإثبات للفعل السياسي بعده المالك الوحيد للحقيقة، صغار الحديث السياسي يفرض نفسه على النص كحقيقة مطلقة، صغار ياسر الشعر، ويعوق التحولات الإبداعية، ليظل الموقف ونفعية عملية وهمية مستحيلة، متضمنة لوسواس سياسي قاهر، لقد انفعل الشعر السبعيني بالتاريخ ولكنه لم يتفاعل معه، كان النص الشعري بعيد انتاج التاريخ ولكن لا يعمقه، وهكذا ظلت هذه التجربة تطرح شعر الانتظار بمعناه المطلق الميتافيزيقي.

كانت اللغة تجه شعراء القرن العشرين على بكاء الأطلال، والكتابة على الورق بقوانين الشفافة والانذابات التقليدية نفسها، لغة صنعتها ذاكرة الصور التاريخية بكل أمجادها القديمة، لغة تجه الشعراء على البحث في كشف سرها، أي التوقف قبل البدء لمعرفة طبيعة العلاقة المشتبهة بين الجسد والعالم، بتلجيم هذه العلاقة، حتى أصبح هذا الشعر يبدو وكأنه يلوح في المكان أو يطفو غافلا فوق ليل من العلاقات المهرتة.

لم تقع هذه التجربة في الحيرة التي لا تستطيع الافلات منها فقط، بل أقلست عمليا أفكار التحديث، برمتها، تلك الأفكار التي نقلها لنا الليبراليون، ودعاة العلم المحايد والظواهر المستقلة، وكما عند (ديبور) في إطار مناقشته

لعزل الإبداع عن تشكيلات تحميه من التاريخ، يرى أن الاستهلاك المستعراضي يحفظ الثقافة الماضية المجمدة من خلال التكرار المستعاد لتبديلاتها السلبية، بما يتضمنه هذا من توصيل ما لا يقبل التوصيل، من حيث التشكيل الصاروخ للغة، أن التدمير الصاروخ للغة بوصفه قيمة إيجابية رسمية ولكن المقصود هو إعلان المصالحة مع الوضع السائد، بينما يتم بابتهاج إعلان غياب كل تواصل.

ينتقد (ديبور) الوضع الحداثي الذي يجعل التاريخ منسيا بعزل الإبداع من كل سياق، فتعلن المدارس الأدبية الجديدة من خلال أنشطتها (الجماعية في الغالب) أنها تتأمل الكلمة لذاتها وتسعى من خلال تكتلاتها الجماعية المتعاضدة تلك، لتشكيل محيط فني جديد مركب من عناصر منحلة بأسلوب التهييئات التقنية، أنه المشروع العام للانهايار، ذلك الذي وصفه البعض، بأنه إعادة البنية دون جماعة إنسانية.

بدأت السوسيولوجيا تركز النقاش على شروط الحياة التي نتجت عن التطور الحالي، وعلى الرغم من أنها جمعت قدرا كبيرا من المعطيات الأمريكية، فإنها لم تدرك حقيقة موضوعها ذاته، لأنها فيما يرى (ديبور) لم تعثر فيه على النقد الحايث لها، والنتيجة هي أن الانتهاب الاصطلاحى المخلص لآله السوسيولوجيا يلجأ الى الأخلاق والحس السليم، وهي نداءات تخلو من الدلالة بالنسبة للمعايير العملية، لأن هذه الطريقة تخلو من السلب الكامن لب عالمها وهي لا تغفل سوى الاصرار على وصف نوع من فائض القيمة السلبى يبدو لها منزعجا على السطح بشكل يبعث على الأسف، هذه النية الطيبة الناقطة تنتهي بتوجيه اللوم الى العرواقب الخارجية للنسق فحسب، لأنها تتناسى الطابع الدفاعي لافتراضاتها ومنهجها.

تشهد في هذه الأونة الاحتفالات

المختلفة في محاولات مستميتة للإيهام بالتماسك في ظل ظروف موضوعية بدأت تعصف بالهياكل والمنظومات والرؤى القديمة، في مقابل معطيات جديدة، تشير الى واقع يولد على أنقاض الماضي، ويهاجم شعراء مرموقون صفار الشعراء بقسوة ويتحجبون بجان قصائد هؤلاء الصغار تملك حسا جيدا ولكنها تفتقد شروط الشعرية! قاصدين بهذه الشروط تصورهم الذي يريدون تأييده بشكل مطلق، في واقع لم يعد يحتمل هذه الشروط.

اننا نتساءل ببساطة عما يدور حولنا، لماذا هذه الموجة من عصيان الشباب، ولماذا هذا التفكير الاسري، ولماذا يلح القاصرون على تجاوز القيود الاجتماعية والقانونية ولماذا يحس الجميع بأنه ينبغي أن ينكسر الطوق البرجوازي التقليدي الذي يحاصر كينونة الفرد، بكل ما يمتلك من رغبة في التحرر من ضغوط الآلة الاجتماعية التي تشبه السدواة، ولماذا تنتهي قصيدة يمانى في ديوانه السابق بإحترق المنزل، وطيران السجاجيد المشتعلة، والأوراق المحترقة، واختفاء الذات القديمة

أحترق منزلنا
الأبواب لم تعد تقفل على شيء
السقف يغطي هواء من
الذكريات

وفي هذه الشساعة
لن تكون للساعة أية فائدة
حيث سأعرف الوقت عندما

انظر الى نفسي
العراء خارج المنزل
يشبه إصابتك بالصداع
المنزل
النيران
الموت

أنا أختفي في قلب العالم
لماذا تستهلك الفئات الواسعة
اليوم المنتجات الثقافية الرخيصة

والمبتذلة، وأغنيات الكاسيت السطحية، هل تبحث عن أنماط ثقافية تغاير الأنماط السائدة.. وكان هذه الفئات مضطرة الى مساواة قناعاتها السابقة، حيث تفقد الثقة في مدى أهمية رسوخ الأنماط السائدة في مسلمات الفرد والجماعة، في إطار اقتصاد الانسان الاحساس بانتامة كبير، بعد سقوط الفكر والثقافة في تشظ لا نهاية له، كل ذات تختبر نفسها على حدة ولا تكف عن التمرد على نفسها وعلى الآخرين في حس اغترابي ممتلي بالبرودة، برودة الحياة والثقافة برودة القلم في يد الشاعر، ولكن لا شيء سيدفعه سوى ضغط الأصابع عليه، الدفء الذاتي النابع من أعماق الذات وحدها بإمكانياتها الخاصة لا الامكانيات المستعارة من خارجها، الذات وحدها هي القادرة على الفعل:

القلم بارد في يدي
لكن كثرة ضغطتي عليه ستدفعه
أعرف ذلك،

يسعى الشعراء اليوم الى خلق تقاليد جديدة، وهناك سمات خاصة يتميز بها التغيير المجتمعي، والعلاقة بين التقاليد والتحرر طرح الآن بشكل واسع، وهناك انتقال واضح من الثقافة المهيمنة الى الثقافة الصاعدة، ونستشعر الآن بجلاء الفرق بين الثقافة النظرية المستتية، والثقافة تنتج وتمارس وتعايش، الثقافة النظرية المستتية هي جزء من النظام المستتب الذي يتشبث باستمراره، من خلال محاولة فرض رؤاه فرضا من خلال الإبقاء على العناصر القابلة للقياس، وتمنذجتها بضرارة، العناصر القابلة للقياس والتحديد، بحيث تقوم المشروعية السلطوية على أساس جعل النظام أكفأ أداء، وألق أداء، من خلال الشعار الصارم كن جاهزا للعمل أي قابلا للقياس، أو اخفف والاختفاء هنا هو دليل عدم تجانس مع النظام العام، ولقد اخفى أحمد يمانى فعلا في آخر المقطع التالي من ديوانه الأول عندما لم يتمكن من أن يتحول الى مسمار

منضبط في ماكينة مصنع الكرتون:
في الصباح قررت أن أنهض
بأقرا

وأضع كل قدراتي العضلية في
مصنع الكرتون

العمال مرصوصون أمام
بعضهم، رائحة الأوراق،

رجل هائل في المقدمة يصرخ
بانتظام كل دقيقتين،

أوكلي بجمع الكراتين
الكبيرة، قبل أن يتم.

انزلت قدمي الى الخارج
ولأكثر من ساعة؛ رحت أعلو
في الغيطان

المجاورة

يختلف هذا النموذج بالطبع عن النموذج الشعري في مرحلة سابقة، عندما كان الشاعر يفخر بتأكيد قيمة العمل داخل سياق المشروع الهيكلي الكبير، الشاعر السابق كان ينظم داخل التروس الدوارة، في الآلة، العلاقات، أما يمانى فهو يهرب الى الحقول المجاورة باحثا عن خلاص الذات وخصوصيتها بعيدا عن أية مشاريع كبيرة.

نعيش اليوم هذا التغيير الاجتماعي والثقافي الهائل الذي يمر به واقعنا في سياق وضع عالمي جديد، تتوازن فيه القوى بشكل مختلف، نشائر كلنا بهذه الهزة العنيفة التي ضربت الفكر، وضربت المشروعات القومية الكبرى، وبعد أن اختلف فهمنا لمعايير السلطة والاقتصاد والسلعة في إطار التنظيم والتشغيل والتقنية العالية الفارغة من محتواها، بالرغم من السياقات التراكمية الشكلية، فائقة النمو، في الوقت الذي تركد فيه العلاقات الانسانية بين البشر، ويشعر الانسان بالشتات والضعف، ويفقد أي شيء يمتلكه ويحاول أن يؤمن نفسه، من خلال إحساسه بالتفرد.

هناك ورطة أزمة شاملة، ورغبة جزرية في تغيير الحياة، ورفع قامة

الإنسان وتدمير المتعلقات المسيطرة، والتي لم تعد سوى آثار بائنة، وفي هذا الإطار سيبحث الفرد عن الشيء الذي يخصه تماما، يبدأ من خلاله رحلته التي تخصه في طريق جديد، يبحث عن حدود ذاته وفي القطع الأول في إحدى القصائد، يبدن الشاعر في جوف كل صديق سرا مختلفا والسرها هو الشيء الخاص الذي يمتلكه الذات تماما، والسرية هنا التي هي الخصوصية هي سبب سعادته التي يحققها في عالم يسير بعيدا عنه ٢٢ سنة من الدوران حول الذات في حياة رتيبة تبعث على الملل والياس:

شخير أمي الخارج
يجعلني أعيد التفكير كثيرا،
أفكر في رتابة يومها وأنها
مازلت

تصنع الطعام كل يوم
وأنا مازلنا نأكل ثلاث مرات

وهناك بحث عن خلاص الذات يأخذ صورا أخرى، فالشاعر يريد أن ينم ويحدا، ويبعث عن لحظات خاصة للبقاء الداخلي وهكذا.

الذات قلعة حائرة تتعرض لنقلبات الشعور الحادة (ولماذا في لحظة واحدة/ أحبيت صديقا لم يكن يعنيك أبدا أن تراه/ لا بد أن شيئا آخر غير البيولوجي والسيكولوجي، شيئا لا تعرف أن تسميه هو ما تفكر من خلاله) إنه شعور بالحيرة يدفع إلى العتبة، في لحظات يمارس فيها أشياء لا تعني أحدا، بل قد لا تعنيه هو ذاته في لحظات أخرى، كان يتسم لنفسه في مرة الحمام، أي حمام أو مثمما يقضي وقتا طويلا يعث بمفاصل باب الغرفة، ويتحرك معه، ويتذكر كيف فشل في تحريكه في الشتاء، أو يقتل عشر ذبابات بعد أن ظل يطاردها لأكثر من ساعة، أو في ممارسات عشوائية أخرى، كيفما اتفق.

وعندما ينادي على صديق ما
أيا كان ترتيبه في قائمة محبتي
أذهب -

وفي قلب كل هذا، ستظل (الأنثى) محور الوعي، ستظل مركز النص، تتفاعل مع كافة تفاصيله، ومعطياته وعلاقاته في كل سطر، بل تنتهي قصيدة (هواء توقوف أمام البيت) العارقة بقطع طويل عنوانه (أنا) كما لو كانت الأنثى تمثل قاع النص الذي يستند إليه البناء كله.

الشاعر الجديد يرفض اليقين الجاهز، وللتقنين السابق، ويبدأ من النسبي: من الجزئي والتفصيلي، من المفكك، وليس من المركب الجمل، يبدأ الشاعر من السؤال وليس من الإجابة، لا يعرف سوى قدرته على السؤال، ولا يثق إلا في قدرته على الشك.

يبدأ الشاعر من أصغر الأشياء التي يمتلكها ومن تفاصيل جسده وحسه، ومن تفاصيل حياته اليومية، لذلك فالشاعر صار يربط في تعامله مع الأشياء، ويبدأ من البداية دون توجهات معرفية أو فكرية أو جمالية سابقة، ويقدم المنطقة البكر في العالم والفن، ويطرح رؤية تنطوي على علاقات قوة جديدة مضمرة، بعد أن تحللت أكثر القيم رسوخا، وبدأت المرجعيات الاجتماعية والثقافية المختلفة تؤثر على الخطاب الشعري، في الوقت الذي يستفيد فيه هذا الخطاب من كسافة الفنون الأخرى: أدبية وبصرية وصوتية وحركية، حتى كادت تختفي الحدود بين الأجناس الفنية، بل وتختفي الحدود بين الحياة والفن.

اللغة الشعرية الجديدة تختلف عن اللغة الشعرية القديمة سواء أكانت تركيبية أو إشارية أو وصفية، لأن اللغة الشعرية اليوم لا تستجيب للتوجيه السابق، فهي لغة بدئية، تدشينية، لا مكان فيها للمجاز اللغوي السابق الذي كان يخدم قضية التعدد والتكثير، والنص الآن يتعامل مع الشيء في حياديته ونقاته ولا حاجة له لهذا التعدد أصلا، بل هو يسير في الاتجاه المضاد له تماما.

لم يعد هناك مكان لفكرة الانشاد

في الشعر، هذا المفهوم المرتبط بوضعية اللغة العربية نفسها في الأزمنة الماضية، صرفيا ونحويا وصوتيا بل كيانيا، وأصبح التوجه الشعري مرتبطا باللغة المعاصرة التي قبض عليها النثر أكثر مما فعل الشعر، ومن هنا نفهم خفوت الجانب الصوتي والموسيقي، بل انتهائه تقريبا في القصيدة الجديدة.

ينبض شعر يعاني بالرقص للسلطة الثقافية والإبداعية السائدة، ويستخدم السرد بتمكن عال يغزو من خلاله مجتمع الصورة الذي نعيشه، يتقدم السرد عنده على مسار واحد دائما، في جمل قصيرة مفتوحة، وبساطة السرد عنده لا تعني أن البنية السطحية هي حاملة المعنى، لأنها وسيط استيلاء المعنى وإذا كان المعنى في قصيدة السبعينات ظل زلقا واحتماليا، يشم ولا يفكر، من خلال تقديس الزمان النحوي لجملتي الخير والاشياء، ومحوري الفني والأيثبات، فإن المعنى السرد في القصيدة الجديدة يصبح غنيا متقوعا، غير محكوم بالقواعد السابقة، وغير قابل للتصحيح والمناقشة.

ظل الشعر السبعيني فنا صوتيا، ظاهرة صوتية يشكل الصوت فيها بعدا أساسيا الصوت هو القاعدة، والبصرية هي الاستثناء، لقد ضبط السبعينيون إيقاع الشعر، كما تضبط النوتة إيقاع الموسيقى.

تمكن الشاعر في إطار حركة جيله من العثور على منطقة شعرية جديدة، تلتقط مادتها من اليومي والشخصي والمعادي، لكي تسد الثغرة بين التاريخ، أي اللحظات الأساسية في التطور الاجتماعي من جهة والعاور والجزئي والنسبي في حياتنا من جهة أخرى، هكذا يشيد الشاعر وسطا جديدا يهرس على تحول إيديولوجي استراتيجي، بداية من أبسط ما نعيشه واقعا، وما ننطق به في كل لحظة.

يجعلنا الشاعر ننقل من أجواء الفانتازيا، والاسطورة والمجاز اللغوي

الكثيف إلى أبسط تفاصيل حياته، إلى نكهة الوجود الواقعي الطازج، وإلى حديثنا اليومي الذي تكشف خلفه بساطته أنه مقطع ومكون من أجزاء متسلسلة ومتقاطعة، وبلا للدهشة فالشاعر يصعدنا بنصف عندما ينقلنا إلى الحياة، كما لو كنا غائبين عنها. ينقلنا إلى الكتابة التي تعبر عما ولدت وتواكل شيء فيها ممكن.

في الحياة اليومية بثرائها الفادح ومفرداتها اللانهائية التي لا مركز لها، يجد فيها الشاعر ثروته الضخمة التي تمنحه مطلق الحرية، لأنها لم تخضع بعمد للشروط الاجتماعية والأيديولوجية.

السخرية عند يمانى لا تكتفي بالسيطر بل هي طرح التحدي، وتأكيد النداء الانساني في قلب العالم الصامت، بعد أن صار الانسان يتعايش بدلا من أن يعيش، تحول إلى ماكينة بيولوجية تفقد معنى الوجود الأدمي، الشاعر قادر على أحداث التناقض بين أصغر التفاصيل التي يحتقرها العرف من جهة والمعين الكبير الذي يطرح معاناة الوجود من جهة أخرى.

عندما يقول الشاعر: (حواسي مفتوحة جدا، ومستعدة للقطا ما يدور حولها). فهو يبرز خصيصة أساسية في التجربة وهي التركيز على الجانب الحسي الذي يجسد أهم ما يملكه الشاعر بشكل خاص، مما ينسجم مع التوجه الكلي للتجربة التي تبحث عن الخصوصية والتفرد والاستقلال عن العام والمتشابه. ومن الطبيعي أن يكون للجسد في هذه البقطة الحسية العارمة مكان مهم، فالجسد بؤرة كثيفة ينطلق منها الحس بكل مستوياته، والجسد هو الكيان المادي الذي يواجه به الشاعر عالمه.

يريد الشاعر أن يكسر غموض الجسد أو يكسر المعرفة الضبابية عن الجسد كما قال لوبروتون. هذه المعرفة المنقطعة قهرا، يتلقى الانسان اليوم شيئا من المعرفة البيولوجية على مقاعد المدرسة الثانوية من خلال النظر إلى

الهيكات العظمي والخرائط التشريحية في قاعات الدرس ولوحات الكتب الدراسية، أو من خلال المعارف المبثثة التي يتم تبادلها يوميا بين الجيران والأصدقاء، أو من تأثير وسائل الاعلام، ولكن هذه المعرفة تبقى منقطعة عن النفس، فلا يعرف الانسان جسده حقاً، وينقطع كل ما يمس أن يمارسه الجسد لأنه لا بد أن يبقى في الداخل السري المكبوت.

ولا يطرح الشعر معاني تجريدية عامة تتعلق بالجنس، بل تكون في شعره يصعد وقائع وتجارب مباشرة، فمأساة ليست مسألة فلسفية عابرة، بل هي مشكلة عميقة ذات مستويات تاريخية ومجتمعية ونفسية، وعندما يعبر الشاعر عن حقائق تجربته الشخصية، بهذا الوضوح، فإنها تفقد طابعها السري لتعبر عن حقائق جمعية، وعندما يتأملها المتلقي بصراحتها وبساطتها فهو يتأملها في نفسه بالدرجة الأولى.

المرارة الشديدة التي يطرحها الديوان، تعبر عن الحنين إلى التواصل مع الكون، مع الواقع، مع الآخرين، في مرحلة لم يعد فيها وقت للانسان لكي يكتشف صفاته الأدمية، أو يمارس الحياة الجميمة مع نفسه ومع الآخرين.

لا يحب الشاعر أن يدفن وحده بل يريد أن يموت وسط الصخب والحياة الملتقة والهواء الذي يتوقف أمام البيت، عنوان النص يشير إلى هذا الجسد، لا حركة ولا تقابل هناك عزلة انفرادية تجعله مضطرا لمصاحبة صديق لم يكن يعنيه أن يراه أبدا إنه يريد أن يتقابل مع الآخرين، مع أي شخص، يريد أن يمارس أية علاقة تطمئنه إلى أنه انسان يمتلك حق الأدمية والفعالية الاجتماعية:

وعندما ينادي على صديق ما
أيا كان ترتيبه في قائمة محبي
أذهب معه، أضحك كثيرا
وأعود بعد يوم، أو في آخر الليل
هناك احساس حاد بالعزلة،
والانفرادية بالرغم من الزحام في

الشوارع والمدن والبساتين في المجتمع البشري الخالي، هو وحيد ومرارة الوحدة تكاد تقتله أو تصيبه بالجنون، هي وحدة عدم الاتزان بين أدمية الفرد والعلاقات الآلية من حوله، فينتابه شعور بالكآبة حين لا يجد ما يؤمن به أو ما ينتهي إليه.

تتأمل تجربة يمانى بقوة هذه التغيرات التي تمس كلا من المجتمع والانسان وتتأمل هذا التفسخ للتكوين العائلي بمعناه الروحاني التقليدي دون أن يعبر هذا بالضرورة عن ميل انتقادي أو أيديولوجي بشكل عام. لقد احترق البيت في إحدى قصائد الديوان الأولى، وتحطم وصار أطلالا في إحدى قصائد الديوان الثاني، وهذا يشير بشكل أو بآخر إلى طبيعة التغيرات العنيفة التي حلت بواقعنا في العقدين الأخيرين. ولكن من المهم أن نشير إلى أن البيت هو مركز التجربة الجديدة، فالشاعر طوال التجربة الماضية كان يظلم إلى الأفق وإلى الفضاء وإلى ما هو أبعد من ذلك إلى حركة سهم تتجه من الداخل إلى الخارج أما يمانى فقصصه تمارس الحركة العكسية للسهم كما سبق، الإشارة، كل ما هو بالخارج يتجه إلى الداخل، لقد انعكست حركة السهم لتشير إلى هذه التجربة الأمومية الرحمية التي يصبح البيت فيها مركز الوجود ويصبح السرير الذي هو رحم دائم يحيط بالانسان الشبيه بالجنين، يصبح مركزا داخل المركز لقد عبرت حركة الفكر والثقافة والفن كله عن توجه جد مختلف عن تراثنا القريب برمته، وعبرت التوجهات الكمونية عن فلسفة جديدة ذات طابع يتغلغل في كافة ظواهر الحياة، بعد أن نفتت فيها كل مركز صلب وكل كيان ملتح حول نفسه لم يعد هناك مجتمع مغلوق، ولم تعد هناك عائلة متماسكة ولم تعد هناك ذات مغلقة، الذات نفسها تتشظى لتمارس عشرات الحيات في كل يوم، مثلما يمارس يمانى في بداية ديوانه الثاني حيات متعددة من خلال تيمات متعددة.

ردا علي : محمد عفيف الحسيني

للبجل دلالات غير «الريفية» واستوكهولم ليست حوض تعميد

دحام عبد الفتاح *

ظاهرة مراجعة الكتب واستعراضها ملخصة في مقالة ، هي ظاهرة حسنة ومفيدة تختصر على القاريء الوقت ، وتوفر عليه الجهد للاطلاع على الكتب التي تنقش بغزارة متلاحقة في هذا العصر المتسارع العصب الذي يملأ حياتنا بمتطلبات تنزاحم على نهب أعمارنا دون رحمة .

ول هذه الظاهرة مساوئها ، بل أخطارها أيضا . فعندما يكون المراجع غير مقتدر على استيعاب المادة المعنية والاحاطة بأبعادها الدلالية ، فينقص منها أو يزيد فيها نتيجة قصور إدراكي ، أو تصور مسبق عن الكاتب أو الكتاب ، يكون قد أساء - من حيث أراد أو لم يرد - إلى الكاتب والقاريء معا .

في العدد الثاني عشر من مجلة «نزوى» بتاريخ في أكتوبر ١٩٩٧ ، نشر الأستاذ محمد عفيف الحسيني ، الذي عرف نفسه في الهامش بأنه (كاتب عربي يعيش في السويد) ، مقالة تحت عنوان «شركو بيكس في مضيق الفراشات» .

استهل الحسيني مقالته بتمهيد مقتضب عن الترجمات الكردية الى العربية في سورية بقوله : «في السنوات الأخيرة نشط المترجمون في ترجمة الأدب الكردي الى اللغة العربية ، خاصة في سورية فظهرت عشرات الكتب هنا وهناك في الشعر والرواية والقصة والاساطير . وجاءت هذه الترجمات عشوائية وأحيانا رديئة جدا لكتب هي في الأصل سياحية مثل كتاب اليوناني

* كاتب من سوريا.

الأدنى من منطقية البحث النقدي وموضوعيته فهو بنفسه يناقض نفسه :

١ - كتاب «أدونيس بودوريس» حديث مع كردي ، الموسم من قبل الحسيني برداء الترجمة وسياحية المضمون في أصله اليوناني ، هو شاهد على تعسف الأحكام النقدية لدى الحسيني . فالكاتب لم يترجم من الكردية الى العربية ، كما توهم (الناقد) ، بل ترجم من لغته اليونانية الى التركية ، ومن التركية الى العربية . وهو لم يترجم الى الكردية أصلا . فكيف يستشهد به الحسيني على سياحية الترجمات الكردية الى العربية؟! وكيف يحكم على أصل الكتاب بالرداءة وهو لم يقرأه ، لا باليونانية ولا بالتركية؟

لعل عنوان الكتاب «حديث مع كردي» ومواضيعه المتعلقة بالهم الكردي هي التي أغرت الأستاذ الحسيني فاستدرجته الى هاجس الترجمة من الكردية الى العربية .

٢ - روايات محمد أوزون الكردية ، التي حكم عليها محمد عفيف الحسيني بالساذجة والوعظية هي الأخرى جار عليها (ناقدنا) بعدم الموضوعية في حكمه النقدي .

محمد أوزون من أشهر الروائيين الأكراد (باللهجة الكرمانجية) ، وهو عضو في اتحاد الكتاب السوريين ، وعضو في عدد من المنظمات الأدبية الكردية . كتب أوزون نحو سبع روايات باللغة الكردية ، إضافة الى مجموعة من المؤلفات باللغات الكردية والسويدية والتركية وبعض رواياته مترجمة الى السويدية ، وبعضها الى

«أدونيس بودوريس» : «حديث مع كردي» ، أو روايات لا تمتلك أية مقومات للفن الروائي مثل روايات محمد أوزون الوعظية السياحية . وأذكر واحدا من هؤلاء المترجمين وهو الدكتور محمد عبدو النجاري الذي ترجم دزينة من نوعية هذه الكتب» .

في مقدمته هذه ، جار الأستاذ الحسيني على الأدب الكردي ، وترجماته الى العربية بحكم غير واقعي ، وغير دقيق أيضا . وهو حكم يدل على عدم اطلاع الكاتب على مناخات الأدب الكردي عموما ، وترجماته الى العربية خصوصا . وبالتالي هو حكم ارتجالي انطباعي ، اعتمد حالات المزاج الذاتي والاسقاط النفسي أسلوبا في رؤيته الى المادة النقودة ، دون أن يتوافر لديه الحد

التركية. كما ترجمت له روايتان الى العربية، وهما:

١ - «ظل العشق»، ترجمة الأستاذ توفيق الحسني. وهي ترجمة عليها بعض الملاحظات من حيث الدقة والأسلوب. وكان من الممكن أن تكون ملاحظات الحسني محل نقاش لو أنه اتخذ من ترجمة هذه الرواية نموذجا للترجمات الكردية الى العربية في سورية.

ب - «ليلة من ليالي عفدالي زينكي». ترجمة الأستاذ محمد نور الحسني. وهي ترجمة لا غبار عليها لغة واسلوبا.

وعلى الرغم من أن الأستاذ محمد عفيف الحسني يتحدث في مقدمته عن الترجمات الكردية الى العربية فإنه لم يتناول هاتين الترتيمتين، بل تجاوزهما الى التحدث عن أصل روايات أوزون فوسفها بالوعظية والسياحية، وهو وصف غير دقيق. فالحسني لم يطلع على نتاج أوزون الروائي باللغة الكردية. وإطلاعه يقتصر على الروايتين المذكورتين أعلاه، فيما إذا كان قد اطلع عليها.

٣ - أما بخصوص الدكتور محمد عبدي النجاري (الذي ترجم دزينة من نوعية هذه الكتب)، فقد اتخذ الحسني نموذجا للترجمين الكرد الذين ينشطون في ترجماتهم (الرديئة) الى العربية، وحكم على ترجماته بالرداءة والسياحية، دون أي وجه حق، لا من المنظور النقدي الفني ولا الواقعي الموضوعي. وذلك لسببين منطقيين.

- أولهما: أن جميع الكتب التي ترجمها الدكتور النجاري (وهي كثيرة

فعلا) هي في معظمها مترجمة من الروسية الى العربية، باستثناء كتابين ترجمهما مؤخرا (بعد إقامته في كندا) عن الفرنسية. ولم يترجم كتابا واحدا من الكردية الى العربية، بما في ذلك الكتب ذات المضامين المتعلقة بالشان الكردي مثل «بائع السلال» و«من الفولكلور الكردي»، فقد ترجمهما من الروسية أيضا. فكيف يعيب الحسني على الدكتور النجاري ترجماته الكردية الى العربية والرجل لم يترجم أي كتاب من الكردية؟!

- ثانيهما: أن الكتب التي ترجمها الدكتور النجاري ليست من نوعية تلك الكتب السياحية الرخيصة (كما نعتها الحسني). إنها كتب مختارة بدراسة، وهي لكتاب لهم شهرتهم ومكانتهم الأدبية على المستوى الوطني والمستوى العالمي أيضا، من أمثال «ليف تولستوي، شرف أشرين، ميخائيل بولغانوف، شيفينسكي، وفاسيلي شوكونين...».

واختيار النجاري لكتبه المترجمة هو اختيار أكاديمي، من موقع التخصص في فن الترجمة. فما الذي دفع الحسني الى اطلاق هذه الأحكام العشوائية؟ أهو مزاج وموقف؟ أم أنه قصور ثقافي؟!

بعد مقدمته تلك، ينتقل محمد عفيف الحسني الى عرض انطباعاته عن «مضييق الفراشات»، ملحمة الشاعر الكردي شيركو بيك س، وعن ترجمتها العربية. وعما اشتملت عليه من حشد إضافي للطاقت الادبائية في مجالي اللغة والأسلوب الشعريين، مستشهدا بمقاطع مختارة من القصيدة. ذاكرا بعض الاسماء التاريخية لشخصيات وأماكن تركت

في نفس الشاعر أثرها العميق، فأتى على ذكرها في قصيدته المطولة. ليعبر من خلال استحضارها عن حجم معاناته بشقايته الشعرية المعهودة. يتوقف الحسني عند ذكر «الجبيل» المتكرر في القصيدة، وذكر ما يتعلق به من مفردات حسية، لها شأن معه، معللا ذلك بقوله:

«لكن وفي نفس الوقت يبقى بيك س وفيما لتقليد شعري كردي آخر وهو استخدام مفردات الجبل وما تحمله من دلالات ريفية: الطير، الشجر، الغارة، الصقر، العاصفة.. الخ وهن بذلك لم يتأثر بحالة المدنية المعاصرة بالرغم من إقسانة الشاعر في استوكهولم. فهو مازال متمسكا بالذاكرة».

في هذا النص المقوس من مقالة الحسني استوقفتني فكرتان على قدر كبير من الأهمية في منظور الاستقراء الدلالي، وقد استنتقهما الحسني بشكل سطحي وساذج.

١ - التأويل الدلالي لـ«الجبيل» وفهمه في النص الشعري عند «بيك س» على أنه مجرد مكان جغرافي يدل على الريفية غير محمل بالترميز والاستدلال المكثفين، ولم يتجاوز كونه موقعا وعرا، تسكنه رموز كالطير والشجر والغارة والعاصفة.

ب - ثبات الحالة «الريفية» في ذاكرة الشاعر، دون أن يستطيع التخلص منها رغم إقامته في أكثر عواصم العالم تمدنا وحضارة (استوكهولم). والشاعر «بيك س» يتمسك بتلك الحالة وفي للجبل (الريفي)، وفي لتقليد عند الشعراء الكراد، الذاكرين «الجبيل» في قصائدهم. وهذا الوفاء من

الشاعر حال دون ولوجه في الحالة «الدينية».

أولاً - للمكان بشكل عام أهمية قصوى في تشكيل بنية النص الشعري، وتحديد أبعاد الصورة الشعرية بالتناظر المتخيل بين المجرّد والمحموس. ومن جهة أخرى، فالمكان يساعد المتلقي على توضيح الرؤية الشعرية المنبعثة في النص، ويضع في يده مفاتيح الاستقراء النفسي والاجتماعي والفني للشاعر. والمكان يقود المتلقي الى استبطان النص الشعري والغوص في أعماقه ليتلمس في الداخل غير المرئي الأبعاد المختلفة للرموز والدلالات اللفظية باستعمالاتها غير المألوفة، ومراميها المعنوية غير العادية في إطار النسق الذهني العام للنص المستقرأ.

وتختلف الأبعاد الدلالية للأمكنة في النص الشعري باختلاف مستوياتها (عالي - أقي - منخفض). وهو اختلاف سيميائي، يوحى به المستوى الى المتلقي، فيجد فيه سبيله الى ولوج المغيب أو المعتم في النسق الإبداعي. و«الجبيل» هو أعلى المستويات على الأرض، وله أبعد الدلالات وأثرها على بين كل المستويات الأخرى. في شعر «بيكة س» لم يذكر «الجبيل» عبثاً أو نافلة تكميلية للوحة الجمالية في المشهد الشعري، ولم يأت بهذا التكرار المكثف لجرد الدلالة الطبيعية على «ريفية» الشاعر وجبيلته (كما ذهب الى ذلك الاستاذ الحسيني). الجبيل هو أهم المواقع الأساسية في مستويات المكان العام، ودلالاته هي أغنى الدلالات المكانية وأبرزها سموها في تشجيرها الفوق، وأثرها للنص من حيث الشكل والمضمون و«الجبيل» في بروزه العلوي

يوميء بمصاح ودلالات الأمكنة الأخرى، التي تقع في مستوى «التضاد» منه، كالغور والسهل والصحراء. وبذلك يستقرى المتلقي أوجه الدلالات المستنبطة من مستوى الموقع ونقيضه (عمودي - أفقي) وبالتالي (علوي - سفلي).

وقد أدرك شيركو بيكه س ما للجبيل من ثراء سيميائي، وماله في حياته الشخصية وحياة قومه الكرد عامة من أثر عميق تاريخي فشحنه بالطاقة الشعرية على قدر ما يحتمل من رموز ودلالات، وأعطاه أولوية المكان الحيوي في شعره للاستدلال به على ثنائية التلاحم التاريخي بينه وبين الأكراد، فمنذ أن كان الجبيل كان الأكراد مزرعين فيه كما الحجر والشجر. وما حديث «بيكه س» عن الجبيل وأحزانه إلا حديث عن الكرد وأحزانهم، وعن مسيرة تاريخهم التراجيدي، المقترن بتاريخ الجبيل «طويلة دموع هذه الجبال أطول من دجلة والفرات» (ص ٣٠).

وحديث الشاعر عن الأكراد ومآسهم في حملات الإبادة عليهم، هو في الوقت ذاته حديث عن الجبيل «ها هي الخناجر تهطل مع الريح ثانية

إنه وأبل المشارط
فقد فصد الشريان التاجي لهذا
الجبيل العظيم
ويسيل الدم من
مغارة جرح الحجر
هي السكاكين تهطل مع الريح
ثانية

تخطف الريح رأسي
وتعقب روحي أثره. (ص ٣١).

و«الفوق» في وجهه من وجوه الدلالة المكانية، يعني الاقتراب من الأزرق السماوي، السذي هو في الميتولوجيا البشرية مسكن القدرة المبدعة للكون. والجبيل «فوق». وهو بهذا الاقتراب السيميائي يكون بالنسبة للمستويات الأخرى «التحت» مركز الأبداع «الأعلى».

وفي دلالة «تضاد» المكان يكون «السهل - الصحراء صفحة مستوية، مهياة لتلقي ما عليه «الفوق» المبدع وما تمليه أقالمه (أشجار الجبيل) من فعاليات إبداعية (شعر). لكن وفي الحالات الاستثنائية، كحالة الأكراد الذين «لا أصدقاء سوى الجبال»^(١)، ما الذي يستطيع أن يفعله هذا (المبدع)، عندما يكون محاصراً بالموت.. مسكوناً بالجزم...؟:

«ماذا تفعل عندما يكون الموت
جندياً للدولة وأنت شجرة
أقلام في الجبل؟!
ماذا تفعل عندما يكون
مسرّك جراً
ومستمعك بنادق؟!
كان عليك أن تفعل ما فعلته
تكتب الشعر بألسنة اللهب
وتوقد الجحيم لخوفك
وصمتك». (ص ٣٢).

إن حدود التلاؤم بين الساكن والمسكون، هي حدود بلا حدود... تتخطى النسق البلاغي بين لوحتي التشبيه التمثيلي، ليصب حنين الشاعر، في سياق الدلالة اللفظية، في جذره الجبلي ندف ثلج ومهسات شعر «يصغي الثلج الى الجبل ندفة ندفة
وقصائدي لحنينك كلمة كلمة» (ص ١٤).

ومن المنظور الدلالي ذاته، فإن الحديث عن أي علم (ساكن) جبلي هو حديث عن الجبل ذاته أو عن إحدى مفرداته. وبالمقابل فإن الحديث عن أي معلم جبلي هو حديث عن أناسه الأعلام أيضا.

وفي حديث للشاعر عن روحانية مولانا الشيخ خالد النقشبندی، ذلك النابت في جبال كردستان والثاوي في سفح «قاسيون» يشير إلى ذلك الترابط الدلالي.

«إنه بلوط الجبل، على قدميه يدخل كل يوم غرفة الجمر والسعير كلما احترق أكثر ازدادت قامة وجهه.

إنه جبل من الثلج يسير صوب شمس الحق بنفسه كلما غزرت قطرات ذوبانه ازدادت سماء حوض عشقه فيضا». (ص ٢٤).

«هيبت سلطان»، هو أعلى القمم المشرفة على «كوي سنجق» وله تاريخ حافل في حياة الأكراد النضاليين.

«وحاجي قادر كويي»، هو أشمخ القامات الشعرية الجبلية، انشقت عنه صخور «كوي سنجق». وله أيضا تاريخ شعري، نضالي حافل. فأبي شموخ هذا الذي عقد بينهما إلى حد التوحد، فإذا هو هو؟ فإن رجل «حاجي» هام «هيبت سلطان» وبهيامه وجف قلب كردستان واضطرب:

«وذاك هو «حاجي»، الشجرة ويدها الناقوس
إنه الناي على شفاه تاريخ
الجبل...» (ص ٢٣)
«منذ أن ارتحلت هذه الغيمة

والجبال تبحث عنها
منذ أن هام «هيبت سلطان» على

وجهه
وكردستان مضطربة، تنتظر
بفارغ الصبر وتقول
متى تعود شمسي هذه؟!»
(ص ٢٨).

والجبل المعبر بدلالته المكانيّة عن ساكنيه الكردي، هو وهم معاً، مطبوعان على حمل «التضاد» في الموقف السلوكي لحالتي «الحرب والسلام» المتوافقين مع دلالة تناقض الموقف الشعوري «رقة القلب وقساوته»:

«لو لم يكن ساعد هذا الحجر مفتولا

وقلبه قاسيا
لكانت العاصفة اقتلعت ألف مرة

ولو لم يكن قلب هذا الحجر رقيقاً

كيف كان بوسع بذرة تأتي بها
الريح

أن تشق صدره؟!» (ص ٢٨)

في الليلة المطرة شعرا... تلك التي تحولت فيها روح «بيكس» إلى مضيق تعبره فراشات الذكريات الحمر والخضر.. القادمة أسراباً أسراباً من أفق الشفق الليلي.. حاملة على أجنحتها اللونة تفاصيل وطن معد بالدم. هو «الجبل» يتمثل — من بين ما يتمثل — بكل دلالاته المكانيّة المميزة، نمرا مخضبا بالدم والعشق، أمام غرفة الشاعر في مناه الاسكندنافي:

«أيا جبلي!

أيها المثل القديم الحجري
يا رقة نمري المخططة بدمي
والمشتعلة بعشقي..
إني وبودي أن أمتزج بجذورك

بتاريخ سفوحك وهضابك»
(ص ٣٧).

وفي مقارنة دلالية بين «الجبل» كموقع مكاني ونقيضه «السهل» يعبر الشاعر عما آل إليه نضال الأكراد الصلب (الرموزين بالجبل) ضد الانجليز، مقارنة بما آل إليه الحال في العراق «السهل» (الرموز بالنخلة) محاولا التفسير:

«كبات هذا الجبل

لا تعود لجبل الفارس دائما
هل كانت «نخلة سوريا» (٢)

المستعارة

أمر من «الصخرة البطلة» (٣)

ليس بوسع هذا الجبل الوحيد،
الخاوي البطن

أن يعدو أكثر من هذا» (ص ٥٤).

وبصرخة ألم موجعة يعبر صراحة عن السبب الحقيقي لمآسي الأكراد وانكساراتهم، مقاربا حدود التجديف في صرخته:

لكن صرخات الألم الموجهة عند الشاعر، هي انفعالية آنية، لا تبلغ به حد اليأس والاستسلام، فالرغم من تاريخ الحزن الطويل.. والكوارث المفجعة، التي تعرض لها الجبل وسكانه فهم باقون:

«لم يبق منشار زمان منذ أن وجد الجبل

إلا ودخل دماء تاريخك.

لم يبق سيف سلطان منذ أن وجد الجبل

إلا وأدار رأسك المتمرّد على نصله.

مات... ولم يمت الحجر

مات السيف.. ولم تمت الريح»
(ص ٥٥).

ثانياً يذهب الأستاذ محمد عفيف الحسيني في تفسيره لظاهرة تكرار ذكر الجبل في شعر «بيكه س» الى الحالة «الريفية» المتجذرة في نفس الشاعر، والتي ظلت ترافقه الى مفناه، دون أن يتمكن من استبدال الحالة «المدنية» بها، على الرغم من إقامته في «ستوكهولم».

بعد الذي أشرنا إليه من دلالات «الجبل» يعاودنا التساؤل: مم استنبط الحسيني دلالة الجبل «الريفية»؟ وكيف أطلق حكمه الجائر هذا على الشاعر، وبهذه السذاجة المسطحة وبين يديه مترجمات الشاعر «مرايا صغيرة، مضيق الفراشات، ساعات من قصب»، وكلها تسوحي بغير هذا الحكم السطحي؟! وهل يجوز، في مبدأ النقد الموضوعي، أن يسقط المرء إقرارات مزاجه الذاتي المتحول، على الآخرين فيقومهم من منظوره، ويحكم عليهم من خلال تحولاته المتبدلة، حسب الزمان والمكان على ثوابت الآخرين الأساسية على أنها عجز عن ولوج بوابات «المدنية» المعاصرة؟! وهل «ستوكهولم»، التي سلخت جلود الكثيرين ممن التجأوا إليها والبستهم جلدها المدني، «موضوع» تعميد بالضرورة أن يغتسل فيه كل مقيم، ليستبدل بذاكرته «الريفية» الشرقية ذاكرة «أوروبية» معاصرة؟!.

ويبدو أن هذا الطقس التعميدي يفرض على كل من مارسه مظاهر سلوكية تؤكد على (غسل الدم والدماغ) الخافيين تحت الجلد، وفي مقدمتها إطلاق الشعر واللحى والشوارب، حتى تعود مختلطة كجز (شعر) أو صوف

تتهدل على الكتفين والصدر، تيمنا بعظماء أوروبا وعباقرتها في القرون الوسطى. ويدون هذا المظهر الموابك لطقس «التعميد» تبقى الحالة «المدنية» المعاصرة بعيدة المنال.

وشركو بيكه س لم يطلق شعره أكثر مما كان عليه «جبلية»، ولم يطلق لحيته أيضاً.. وما زال «الجبل» يومي له من نافذة غريته.. ويصرخ في دمه المتوهج، المتعذر

«أنت عرف حصان الجبال»

لهذا ولغيره أيضاً، يبقى «بيكه س» منفلقاً على ذاكرته «الريفية»، دون التحول الى الحالة المدنية بالرغم من إقامته في ستوكهولم التعميد!

لكن رأي «بيكه س» في الثابت والمتحول هو على عكس رأي الحسيني، الحياة عنده موقف، وبعض الثوابت في المواقف مقدسات:

«لن يكون الجبل جبلاً

إن أقتنه لون

أو أسكنته عاصفة» (ص ٣٦).

في ختام مقالته يرى الحسيني أن مطولة «بيكه س» «مضيق الفراشات» قد فترت في نهايتها وفقدت بعض شاعريتها في استطراد النص المفتوح أو نثرية الترجمة المرسلة كيفما اتفق، معللاً ذلك بطول النص الذي لا يحتمل المحافظة على الوتيرة ذاتها، سواء في الاستطراد الشعري أو مواكبة الترجمة. ويتحدث عن لغة المترجم بقوله إنها «سلمية تماماً، ولكن جافة وصارمة، لا تحمل إلا القليل من نداوة الشعر ورفافة الألف».

ترجمة النص الكردي للقصيدة الى العربية للأستاذ آزاد البرزنجي، وهي - في نظري - ترجمة موفقة الى حد بعيد، ولغته شاعرية تلائم أجواء القصيدة

الى درجة يلتبس معها الأمر على القاريء أحياناً، بين الأصل بالعربية والترجمة إليها.

أما الحديث عن الشاعر والقصيدة فسأتركه للشاعر العراقي كاظم السماوي، الذي قدم لهما بشاعريته المرفهة وأسلوبه الشفيف:

«في مناه استوكهولم تنهال ذكرياته، ويتراءى له وطنه في اغترابه.. أصدقاء، وصور المأساة الكردية، وفصولها الكابية الدموية، ورموزها شعراء وشهداء».

«قصيدته - ملحته - مضيق الفراشات - تحلق عالياً لمعان ضوء ساطع وراء غيوم كردستان، هي في العراق.. وهو الآن أيضاً في العراق، الواقف بين الوعي واللاوعي وقطباه الإنسان.. والعالم.. وإصراره على منح الوجود - رغم العراق - لبلانسان وكردستان وهو يقرع الصمت، ويلج الطوفان والعيون العمياء، ويبارك مقبض الفاس ليهدم وليبني كل ما هو عنيف وباهر».

الهوامش:

- ١ - (لا أصدقاء سوى الجبال). عنوان كتاب في الشأن الكردي، ألفه كل من هاري موديس، وجون بلوج، ترجمه الى العربية روز آل محمد.
- ٢ - ونقطة سوريا، إشارة الى الملك فيصل الأول، الذي جلبه الإنجليز من سوريا ونصبوه ملكاً على العراق
- ٣ - بالصخرة البظلة، إشارة الى الصخرة التي احتضن بها الشيخ محمود المغيد في إحدى معاركه ضد الإنجليز حيث جرح الشيخ خلفها، فسميت بالصخرة البظلة منذ ذلك الحين.

وضع النقاط على الحروف

سمير عبد الرحمن هائل الشميري *

أعجبت كثيراً باطروحات المفكر العربي طيب تيزيني في مقاله الموسوم بـ: هل تتحمل الجامعات العربية مزيداً من الاختراقات؟! (١)، إنه بهذا المقال قد القى حجراً في الماء الأسمن لتحريك الجمود والسكوت عن أوضاع الجامعات الأكاديمية والتنظيمية والمالية والأخلاقية في الوطن العربي. نعم، لقد تقهقرت المؤسسات العلمية والأكاديمية العربية، وتراجعت أدوارها العلمية والتنويرية، وتسيد التيبس الفكري والجمود والرتابة وقلة الإبداع.

لقد وضع الدكتور التيزيني النقاط على الحروف، عندما ركز على المعضلات الأكاديمية والأخلاقية التي أقسدت الحياة العلمية والأخلاقية في الجامعات العربية، وبسطها في نقاط ثلاث هي:

١ - انتزاع الاستقلالية العلمية والأيديولوجية للجامعات من قبل المؤسسات والمكاتب والأجهزة .. وفي سياق ذلك راحت جموع من «الأساتذة» تقتحم الحرم الجامعي دون أن يكون لديهم الامكانات الضرورية للعمل العلمي الجامعي..

٢ - الهجرات الفردية والجماعية لكل متسعة من الأساتذة إلى جامعات تكفل لهم الكفاية المادية والكرامة الاجتماعية..

٣ - لجوء أعداد متكاثرة من الأساتذة والمؤسسات الجامعية لبيع أسئلة الامتحانات ومنح الدرجات العلمية مقابل «أعطيات» من الهدايا والمال وال مناصب.

إذا كنا ننسدي بإصلاح الجامعات العربية، فالإصلاح يجب أن يكون شاملاً في جميع الصعد العلمية والأكاديمية والإدارية، وركيزة الإصلاح الأساسية في الجامعات العربية، هي إعادة الاعتبار للأستاذ الجامعي، الذي أهدرت كرامته، بحيث يتم التدقيق عند القبول للجامعات إلى نوعية العناصر العلمية المستقطبة إلى هيئات التطعيم الطعسي والأكاديمي، وأن تكون من أساسيات القبول الكفاءة العلمية والعملية للأستاذ الجامعي، وفكره الاعتبار الأخرى جانباً بعيداً عن التحويزات، ومثل هذا المعيار لا بد أن يطبق على الطلاب المتحققين بالدراسات الجامعية، حيث

إذا كانت الجامعات في مراحل أول من تطورها، قد شهدت حراكاً قوياً، وإبداعاً متميزاً، وكان المثقفون والمبدعون ورواد العلم والثقافة قادتها، وتخرج في مؤسساتها شخصيات علمية وفكرية تركت بصماتها التاريخية الواضحة في حياتنا المعاصرة، حيث كانت تتفاعل مع حركة إيقاع المجتمع، وتنفذ وتنثري الحياة بعلمائها ومثقفها وقادتها البارزين. فعميد الأدب العربي طه حسين، كان من الرواد الأوائل للجامعة المصرية، الذي أغنى المكتبة الثقافية العربية بالعلوم والمعارف، وبالأطروحات الفكرية والاجتهادية والنقد الجريء.. لقد بدأ خطواته الأكاديمية الأولى، بنقد التعثر والجمود وأساليب التلقين في المؤسسات التعليمية والجامعية المصرية، وأكد على الحرية الفكرية لأنه بدون الحرية والنقد لا نستطيع أن نخطو الخطوات السليمة إلى الامام (٢).

وعليه، فإن من الاشكاليات التي وقعت فيها الجامعات العربية اليوم، هو قلة الذين يتبنون الفكري والجمود. فبدلاً من أن تكون الجامعات مصدراً من مصادر الحرية والفكر الجريء والنقد الهادف، ومصدراً للعلم والفكر والالهام والإبداع، أصبحت تستهلك فقط ما ينتجه المفكرون والعلماء من خارج أسوار الجامعة، واكتفى (البعض منهم) بشرف الألقاب الأكاديمية والتي تم الحصول عليها ببراميس وهبات، لا تمت بصلة بالإبداع والابتكار والكبح الذهني للمتميزين.

* كاتب أكاديمي من اليمن

العدد الثامن عشر - أبريل ١٩٩٩ - نزوى

إن البعض منه تستهويهم الشهادة الجامعية أكثر مما تستهويهم العلوم والمعارف الأكاديمية. وفي هذا السياق نطالب بتحرير الأستاذ الجامعي من سطوة الجهاز الإداري والذي تحول من أداة لخدمة العملية التعليمية والأكاديمية الجامعية، إلى جهاز معرقل للعملية التعليمية والأكاديمية الأمر الذي يؤدي إلى إرباكات وإهدار الوقت للفتات للعثبات والروتينات البسيطة والتي لا تحتاج إلى ذلك الجهد والوقت في سبيل إنجاز المهام.

إننا بشكل عام نعاني من أزمة ديمقراطية في بنات العمل الأكاديمي والعلمي وتجلت هذه الأزمة بصورة شتى أبرزها في علاقة الأستاذ الجامعي بالإدارة وعلاقة الإدارة بالأستاذ، وعلاقة الطلاب بالأستاذ وعلاقة الأستاذ بالطلاب.

في الوقت الذي كان من الضروري أن تكون الجامعة منبراً حراً من منابر الديمقراطية ومصدر إشعاع للفكر والتنوير في نهضة وشموخ الممارسات الديمقراطية السليمة.

ولا جانب الصواب إن قلنا أننا نعاني من انفصال وتباعد ما بين الأقوال والأفعال، نعاني من تناقضات واسقاطات مختلفة، ولعل أبرزها التناقض الوجداني، كما يعبر عنه علماء النفس، فالبعض من أساتذتنا الكرام، عندما لا يكونون في المواقع القيادية الأكاديمية، يكونون أكثر نقداً للنقص والثرثرة، وأكثر ديمقراطية في التعامل الإنساني مع الآخرين (اصدقاء، وخصوم)، وأكثر تسامحاً وسعة صدر، وعندما يتسلمون مناصب قيادية أكاديمية تتغير سلوكياتهم، ويضيقون ذرعاً بآراء الآخرين ويتحولون إلى أعداء حقيقيين لأي إصلاح سديد، وكل من يتجرأ على الحديث عن الفساد والنقص والعشوائية وكل من يجتهد في وضع النقاط على الحروف.

فيذا كان هؤلاء قادة المنشورين والمؤسسات الأكاديمية (البعض منهم)، تكفي لنا أن نلوم النظام من الناس، وغير المتدربين في حالة ارتكابهم الأخطاء، والتي قد تكون أحياناً دون قصد!

إن العلاقات الأكاديمية الداخلية قد تكون أحياناً، مليئة بالصدد والكراهية، ولربما يكون ذلك ناتجاً عن عدم المساواة

والاختلالات في الحقوق والواجبات في الهيئات التعليمية والتميز المستمر ما بين هذا وذلك وما بين هؤلاء وأولئك... أو قد تكون استمرارا لعراكات قديمة تظل حبيسة النفس.

لقد صور أحد الكتاب الساخرين حقد المثقفين على النحو التالي:

المثقف حين يصل إلى كسري السلطة يصبح أكثر قمعا وتسلطا، يتقمص دور الجلال، ويتقن في تعذيب ضحاياه.. وحقد المثقف لا يظهر على اللسان... إنما يبقى مطمورا ومتوهجا مثل جمره تحت الرماد.. فتشافته تساعد على إخفاء أفعاده، وعلى تضليل ضحاياه بالأفكار الجميلة، والكلمات المعسولة، وهو يظل يدعي النزاهة ويزيد باسم القيم الجميلة والأفكار النبيلة والمبادئ العظيمة، حتى إذا انتهت الفرصة، تجل على حقيقته.^(٣)

وتفسيب في أحايين كثيرة الرؤية الاستراتيجية في بعض الجامعات العربية، فضلا عن الارتجال والعشوائية والأزمة المزمنة في التنظيم والترتيب والتخطيط الإداري والأكاديمي.

فيبدأ من أن تكون الجامعات مصنعا حقيقيا للأجيال ولتخريج وتأهيل المثقفين والمتمدرسين والفنيين والكوادر بأفرعها المختلفة، تحولت إلى مؤسسات لهضم الكفاءات العلمية والأكاديمية، وتخرج أعدادا من الكتبة الشبان باللقاب وشهادات علمية ركيكة المعارف والآراء، وفي أحايين تهضم المبدعين والموهوبين من الأساتذة والطلاب، حيث تمتنع الكفاءات الأكاديمية الرفيعة من دخول الحقل الأكاديمي، بحجة عدم وجود شواغل، أما السبب الحقيقي والذليل عند أصحاب الشأن هو الخوف من الكفاءات العلمية المتميزة. وليس يغالب على أحد، من أن المؤسسات الأكاديمية العربية، تضرر بكم هائل من القوانين واللوائح والتعليمات والحقوق والواجبات للأساتذة والطلاب، ولا تجد طريقها للتنفيذ، ما عدا النذر اليسير منها، حيث يتم التعامل معها بانتقائية شديدة، وتطبق حسب الأمزجة والاتجاهات، وليس على أساس الأنظمة والقوانين. فبالإيجابيات كثيرة ويتم التشدد حيالها إلى درجة تصل أحيانا إلى مستوى من التعسف والضميم، أما

الحقوق فيتم التلاعب بها وتطبق حسب الأهواء والأمزجة.

فالجامعات العربية لا بد أن تكون من المؤسسات التحديدية في المجتمعات العربية المعاصرة، وحصونا قوية من حصون التهورض الحضاري والتحديث المجتمعي، حيث تحولت بعض المؤسسات الأكاديمية من أداة تحديث إلى أداة لتسجين وجمود الأمر الذي أعطى أساسا للمترلفين في التمدد والتسلق على حساب المقاييس والأعراف العلمية والأكاديمية.

إن الجامعات العربية تحتاج إلى إصلاح سريع وحقيقي دون تأطاف حيث إن الجامعات تعاني من عثرات ومصاعب جمة ولعل أبرزها-

- ١ - ضعف أداء الإدارة والتنظيم والتخطيط.
- ٢ - عدم امتلاك رؤية استراتيجية حقيقية لعمل المؤسسات الأكاديمية.
- ٣ - انفصال الجامعة الجزئي أو الكلي عن المجتمع ومشاكله ومتطلباته.
- ٤ - التدخل في شؤون الجامعات العربية من جهات غير جامعية، مما أفقدها الاستقلالية، وأضعف هيبته العلمية والبحثية.
- ٥ - ضعف القاعدة العلمية والبحثية والأكاديمية لأسباب عدة.
- ٦ - ضيق مساحة الحرية والممارسات الديمقراطية.
- ٧ - سوء التدبير وتبذير الامكانيات العلمية والمادية في أمور بعيدة عن العمل الأكاديمي العلمي الحقيقي.
- ٨ - ضعف القيم والمبادئ الديمقراطية وعدم فاعلية المؤسسات المدنية الحديثة في الجامعات العربية، مثل النقابات والتي تحولت من أداة للدفاع عن حقوق وكرامة منتسبيها إلى أداة لمصادرة حقوقهم وتمييعها.
- ٩ - ضعف القاعدة المادية التجهيزية الحديثة لبعض الجامعات العربية، فبدلا من تجهيز الكليات والمؤسسات العلمية بالآلات والمختبرات والكمبيوترات والتقنيات الحديثة، يتم منحها أقسام في إطار الجامعات، وتعمل مواقع العمل الأكاديمي وتحرم من هذه التجهيزات.
- ١٠ - ضعف روح التسامح، حيث تتحول التباينات والاختلافات في بعض الهيئات الأكاديمية إلى عراكات عنيفة تلوظف فيها

النعرات الحزبية والمناطبية والعشائرية والشطلية.. أو أحيانا يتحول التباين من تباين بسيط، يمكن حله بالطرق الديمقراطية السلمية إلى تباين عويص ومعقد.. الأمر الذي يضعف من روح التسامح والمكانة الأكاديمية للجامعات.

١١ - احتقار بعض الكتبة للعمل الذهني والفكري، واعتباره عبثا لا فائدة منه.

١٢ - التعيينات الأكاديمية غير السوية، والتي تكون بعيدة عن الكفاءة والقدرة والموهبة، تعطي هذه التعيينات زائدا لمزيد من التفتت والتراجع في العمل العلمي والأكاديمي، مما أدى إلى تحول العمل الأكاديمي إلى مجرد اشغال إدارية روتينية.

١٣ - التناقض بين حزم القوانين والقرارات وتطبيقاتها على أرض الواقع.

١٤ - ضعف مبدأ الحوافز والتشجيعات للأعمال العلمية والأكاديمية المتميزة مما أدى إلى خلق نوع من الاحباط في نفوس المشتغلين والمبدعين في مجالات العمل الأكاديمي أو ذهاب الحوافز والتشجيعات لغير مستحقها.

١٥ - ضعف التطبيق للنوائح والقرارات الخاصة بالتعيينات للأساتذة وكذا بالنسبة لسياسة قبول الطلاب في الجامعات، مما أدى إلى التحاق أعداد من الأساتذة والطلاب بالجامعات من غير الكفاءة، وبالتالي أثر هذا المسلك بشكل سلبي على العمل العلمي والأكاديمي.

١٦ - ضعف الأداء الأكاديمي في بعض الجامعات أو بعض المؤسسات الجامعية، وتحول بالتدريج مؤسسات العمل الأكاديمي إلى الرتابة والجمود والتبئيس الفكري والإبداع، وهذا الوضع ساعد كثيرا على استمرار البعض في مزولة الأساليب التقليدية والتدرسية العتيقة والجامدة.

١٧ - ضعف مبدأ الثواب والعقاب.

الهوامش :

- ١ - طيب تيزيني. هل تتحمل الجامعات العربية مزيدا من الاختراقات، نزي. عن العدد (١٦)، أكتوبر ١٩٩٨، ص ٢٥٥ - ٢٥٦.
- ٢ - انظر مثلا: د. طه حسين، في الأدب الجامعي دار المعارف، مصر د.ت. ص ٧ - ٤٥.
- ٣ - عبد الحكيم الرزاحي، مقارنو الثقافة وثقافة المقارلات، الشورى، صنعاء، العدد (٢٤٧)، ١٩٨٠م، ص ١٦ - ١٧.

النادي الثقافي .. تعيين .. انتخاب

طالب المعمري

عقدت إدارة مجلس النادي الثقافي يوم الثلاثاء ٢٠٠٥/٥/١٩ اجتماعاً عاماً دعت إليه المثقفين والمهتمين בנוاحي الأدب.

وقد تدارست الهيئة الإدارية للنادي مع الحضور جملة من القضايا التي تشغل بال الأدباء والمثقفين وقد تطرق الحديث إلى السبل الكفيلة بتنشيط دور النادي كواجهة ثقافية والأسباب التي تحكم هذا التواصل.

يلتقون فيه. ويهمسون باحتياجاتهم البسيطة والمتمثلة في :

١ - نشر أعمالهم أو تشجيعهم على النشر.

ب - تبني شراء عدد من إصداراتهم.

ج - وضع إصداراتهم ضمن مكتبة النادي.

د - ربط النادي بالأسر والأندية والاتحادات الثقافية العربية.

مما قد يسهل التعريف بهم وبإصداراتهم على الساحتين المحلية والعربية.

كما أن وجود النادي ودوره الحقيقي يسهل مخاطبة الجهات العربية والأجنبية في دعوة هؤلاء المثقفين والأدباء في حالة قيام مهرجانات للشعر والقصة وبقية النشاط الثقافي وهذه الصفة مفقودة في أنشطة

وما طرحته الهيئة الإدارية في هذا اللقاء وما تمت مناقشته يعتبر مهماً من أجل النهوض بالحقل الأدبي والثقافي في سلطنة عمان.

رغم أن الأيام ذهبت بما تمت مناقشته أدراج الرياح. وسأوجز في النقاط التالية ما نوقش:

١ - تفعيل دور النادي ليكون مؤسسة ثقافية بمستوى الطموحات والآمال المرجوة منه.

٢ - ضعف مشاركة الأدباء والمثقفين. لماذا؟

٣ - تحفيز الطرفين : إدارة النادي والأدباء والمثقفين والكتاب ليكون بينهم روابط أكثر حميمية تجعل النادي يتقارب ولو قليلاً من مسعاه الثقافي.

٤ - ربط النادي بطموحات الأدباء والمثقفين ليكون لهم مقراً

النادي منذ تأسيسه حتى الآن.

هـ - تنشيط وتفعيل دور النادي من أجل إقامة مهرجانات القصة والشعر والندوات والاستضافات وفق مخطط مدروس بعيداً عن الأهواء والامزجة.

ما طمح إليه حضور ذلك اليوم يتمثل في نقطة واحدة مهمة وأساسية وهي:

اختيار أعضاء مجلس إدارة النادي الثقافي. فالطريقة الحالية في تعيين الأعضاء. أكل عليها الدهر وشرب. وقد ناقش ذلك الاجتماع بأغلبية الحضور والحقيقة بكنية الحضور ضرورة: الانتخابات السرية والمباشرة لهيئة أعضاء مجلس إدارة النادي. (مثل الأندية الرياضية - الفرق الرياضية - الاتحادات الرياضية - غرفة تجارة وصناعة عمان... الخ) بالتالي فإن الانتخابات ستأتي بإدارة أعرف بشؤون احتياجاتها ومتطلبات الوضع الثقافي. وليس إدارة معينة وأعضاؤها غير مفرغين. فالأعمال التطوعية غير المتقاربة أو غير المتجانسة مع طموحات المتطوع تفقد وهجها.

خصوصاً أن فساد الشيء لا يعطيه.

بعد هذا المطلب الذي سجل في محضر ذلك اليوم الثلاثاء ٢٠٠٥/٥/١٩.

عينت إدارة جديدة يوم ٢٠٠٥/٤/١٩.

ودارت الأيام نفس دورتها.

حوارات صالون الفراهيدي وحكاية شعبية عُمانية

خظيت المنتديات الأدبية، العامة منها والخاصة، باهتمام الباحثين في علوم
الأدب وتاريخه، وكانت عقبة الدارسين لها هو قلة ما يوثق لهذه المنتديات
التي كان يؤمها الأفاضل. من هنا يأتي كتاب (حوارات صالون الفراهيدي)
كخطوة ريادية للتوثيق، من أجل ذاكرة عربية واعية.

السلطان قابوس، تتيح الفرصة لتحقيق
مساهمات رفيعة في هذا المنتدى الهام. وقد
أخرج الكتاب ورسم غلافه الفنان صلاح
بيصار.

وفي مقدمة الكتاب تأكيد على حاجتنا
الشديدة إلى مواجهة تحديات حضارية
تسعى إلى الهيمنة الثقافية تحت مسميات
براقة مثل العولمة قد تؤدي في نهاية المطاف
إلى محو الخصائص المميزة التي تماكنت
من خلالها حضارات الشعوب على مدى
قرون طويلة. وفي مقدمتها حضارتنا
العربية الإسلامية التي ساهمت في إخراج
العالم من الظلمات إلى النور، وكانت جسراً
رئيسياً بين الحضارات العريقة التي
استقبلتها وتمثلتها في وعي وتسامح، وبين
الحضارات الحديثة التي غذتها وأمدتها
بمشاعل البحث عن الحقيقة والاهتداء إلى
القيم السامية.

* * *

منذ نشأته، يتابع مركز التراث
الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج
العربية، إصدار مطبوعات هامة، يحرص
الباحثون في الدراسات الفلكلورية على
اقتنائها، والماثورات الشعبية هي المطبوعة
الاهم لهذا المركز، والتي تغطي جوانب مهمة
من بينها دراسات ومراجعات، إضافة إلى
الروايات التي تقدم زادا ثرياً من الأدب
الشفاهي في منطقة هامة من عالمنا العربي.
ولا يكتفي المركز بنشر تلك المواد
والكتب باللغة العربية، بل يقدم بعضها

وقد أشرف على الكتاب وقدم له السيد
عبدالله بن حمد بن سيف البوسعيد، سفير
سلطنة عمان لدى جمهورية مصر العربية،
وصاحب فكرة هذا الصالون الأدبي، الذي
يحتفي بنبأغة العرب الخليل بن أحمد
الفراهيدي، الفريد في الحقل اللغوي والنحو
وعلم العروض، كما أشار د. كمال بشر في
أعمال الحلقة الأولى من المنتدى، والتي أقيمت
في ٢٩ أكتوبر ٩٦، ورعاها الأمين العام
للجامعة العربية د. عصمت عبدالمجيد
وأدارها وزير الثقافة السابق د. أحمد هيكل
، وشارك فيها الأساتذة سعيد بدوي
ومحمد حسنة عبداللطيف وأحمد غففي.

وإذا كانت الحلقة الأولى قد حملت
عنوان الخليل بن أحمد الفراهيدي وجوهده
في الدراسات اللغوية العربية، فإن الحلقة
الثانية تناولت الدلالات الحضارية لموسوعة
السلطان قابوس لأسماء العرب، بينما
تركزت الحلقة الثالثة حول المادائح النبوية في
الشعر العربي وتدارست الحلقة الرابعة
والأخيرة في الكتاب (يونيو ٩٧) التواصل
الحضاري بين مصر وعُمان.

وقد حملت قائمة الباحثين المشاركين في
المنتدى وحلقاته أسماء بارزة منها محمود
علي مكي وعلي الدين هلال وفاروق شوشه
ومحمود فهمي حجازي وصلاح فضل
وأحمد درويش ومحمد صابر عرب ويونان
ليبب رزق وجمال زكريا قاسم، وإن شكل
غياب الاسهام العُماني علامة استفهام،
خاصة مع وجود مراجع هامة متاحة
بمكتبات السلطنة للباحثين في جامعة

بالانجليزية ربما لمساعدة المهتمين بثقافة
الخليج من البجاسة بغير العربية، وربما
لتوثيق دراسة هامة قدمها أحد أبناء الخليج،
مثل الدراسة التي أعدها مشاري عبدالله
النعيم عن نزاسة حالة للبيت التقليدي
بالبهوف، السعودية، في ٢٥٠ صفحة موثقة
بالصور والخرائط الهامة والتي تعد
نموذجاً لدراسة ما يقول عنه الباحث في
مقدمته: النمط المعماري الذي اجتاحت
عصرنة المدن العربية.



أجل ما قرأت
في المائات
الشعبية (العدد ٤٩)،
هو تلك
الحكاية الشعبية
العُمانية عن الصياد
واليهودي والخاتم،
وجمعها يعقوب
يوسف السناني،
تعي عن فقر يعثر
على خاتم سليمان،
الذي يحقق كل
أمنيات البشر، إلا أن
اليهودي يقتصبه
منه، بعد ما أعينه
الحيلة في شراؤه أو
استبداله، وتأتي
حيوانات الفقير
(كلبه وقطه وفأره)،
والتي كان يعدها
جزءاً من أسرته،
لتضاطبه كما في
حكايات كليلة
ودمنه، وتتفق

وهي التي لا تتفق
أبداً لا استرداد الخاتم، وأعادته لصاحبه،
الذي يقول قرأ: إن لكل شيء نفعاً في هذه
الغفيا، فهذه الحيوانات نفعتني وأعادتي لي
الخاتم دون حرب أو خلاف.

أما اليهودي فقد استعطف في الصباح
ولم يعثر على الخاتم فتذكر قول الفقير
حينما قال له إن الله أعطاني الخاتم وهو
الذي سيعيده، وأدرك أنه ظلم الرجل الفقير
وأنه لم يكن له حق في الخاتم.

مدارات العزلة

مبارك العامري وفن الرواية القصيرة

محمد عبدالحليم غنيم*

صدر كتاب «مدارات العزلة» للكاتب العماني مبارك العامري عام ١٩٩٤ لأول مرة ، فتناولته الأقسام في عروض صحفية هنا وهناك ، اتفقت جميعها على أنه مجموعة من النصوص لا ترقى إلى الرواية كنوع أدبي ، وفي الوقت نفسه ليست قصصا قصيرة بالمعنى المعروف لهذا المصطلح . وليس هذا الاتفاق في واقع الأمر دليلا على صحة هذا الحكم النقدي ، لأنه مبني على رؤية مسبقة تنظر إلى المؤلف على أنه شاعر أقحم نفسه في مجال ليس من حقه أن يفتحهم ، فكيف يتأتى لشاعر أن يكتب الرواية أو القصة القصيرة؟ هذا من ناحية أما الكتاب نفسه فيثير إشكالية النوع الأدبي ، فنحن أمام نص خارج على إطار الأشكال السريية التقليدية ، مما يصعب على الكثرين تصنيفه ، ومن ثم استيعاب قيمه الجمالية . وهو ما حدث مع الذين تناولوا مدارات العزلة .

موحية بالتراجيديات القديمة ، فيما يخص بساطتها وحتى طولها ، ويحدد لها النقاد عدة خصائص تشكل مزيجا من خصائص الرواية والقصة القصيرة ، مثل وحدة الانطباع والوصف الموجز وحرية الزمن واللغة الدالة المعبرة والفكرة الجادة الثرية وتناول نوعية خاصة من الأبطال .

تتدرج - إذن - مدارات العزلة تحت فن الرواية القصيرة ، فعلى مستوى الشكل يقسم المؤلف الكتاب إلى خمسة فصول ، يأخذ كل منها رقما ما وعنوانا في ذات الوقت هي : تخوم الصمت - الشرارة الأولى - انكسار الضوء - عنق الزجاجة - جمر السلالات ، ثم تذييل هذه الفصول الخمسة بثلاث لوحات ،

وتهدف هذه القسرة إلى رد الاعتبار لهذا الكتاب ، الذي أراه - أي مدارات العزلة - رواية قصيرة تستعين بتقنيات القصة القصيرة والسيرة الذاتية ، والشعر ، ثم تتداخل لأنواع أدبية متباينة ، تشكل في الأخير بنية النص السردية ، وعلينا أولا أن نوضح مفهوم الرواية القصيرة ، فهذا المصطلح يعني ذلك العمل النثري الفني الذي يحقق التوازن الواعي بين الإيجاز الدقيق والتوسيع المطلق ، وهما العنصران اللذان يسمح بهما فن الرواية القصيرة بشكل واضح . وهو فن يستفيد بأحسن ما في القصة القصيرة والرواية معا من عناصر ومقومات ، وهي فوق ذلك - أي الرواية القصيرة - متصلة بطريقة

* كاتب من مصر .

تأخذ كل لوحة عنوانا خاصا أيضا : الخروج من الشرقة - اغتيال حلم - احتضار . وواضح أنها جميعا عناوين ذات صياغة شعرية ورمزية تلائم القصة القصيرة أو القصيدة الشعرية وتشكل النصوص الخمسة الأولى بناء روائيا متماسكا ، يلعب فيه الراوي وهو أيضا الشخصية الرئيسية دورا مهيما في الأحداث ، فيختزل من خلال وجهة نظر ذاتية الشخصيات الأخرى والأحداث في رقعة ضيقة هي في الأساس ذاته ، رغم تعدد الأماكن الجغرافية في النص .

يأتي الفصل الأول (تخوم الصمت) بمثابة التمهيد للأحداث والصراع ، فننتعرف بالكاد على بعض الملامح الداخلية للراوي ، البطل ، فتمة رجل يصل إلى مبنى المطار قبل موعد إقلاع الطائرة بوقت طويل نسبيا ، يتأمل كل شيء حوله يكبله الصمت ، رغم ضجيج المدينة حوله تلك المدينة التي ستمها ، لكن صوتا داخليا يدعو أن يمزق جدار الصمت ، فيستقيث بمقولة الروائي الياباني ياسوناري كاواياما «أما الصوت فلا يمكن أن نلاحقه ، ولا نستطيع أن نقبض عليه ..» يتعذر الإمساك به قبل الزمن ، مثل الحياة ذاتها . وتستدعي الذاكرة الجذات العمانيات في بعض قرى عمان وهن يأخذن كتلة الرصاص المنصهر في إناء الماء فيخرج في شكل غريب يشبه الوحش أو الطيور أو البشر ، ثم تعلق على صدر الطفل المريض ، وذلك لطرد المرض ، لأن سبب المرض خوف الطفل من ذلك الكائن الذي تشكلت قطعة الرصاص على هيئته ويبدو لنا أن الراوي

باستدعائه هذه الأسطورة يحاول أن يطرد الصمت أو يخرج من مدارات عزلته واغترابه (ذات مرة أحسست بوميض غريب ينبثق من أعماقي وكان صوتاً يشبه ذلك الصوت الذي غادرني أن أعود لأعب هواً ناقصاً في ردهات الضجيج.. ذلك الصوت كان يحثني على إغلاق أبواب الصمت والوحدة وفتح نوافذ جديدة مشرعة على فضاء مدينة لا تعرف الهدوء) ص ٢٣. الرواية.

في الفصل الثاني (الشرارة الأولى) يحاول الراوي أن يخرج من عزلته فيتم له ذلك فيكون لقاءه بأمارة يراها لأول مرة أثناء صعوده إلى الطائرة، التي يعود بها إلى الوطن وهكذا تكون هذه المرة بمثابة الشرارة التي تشعل نار الصمت في داخله فيخرج عن مدار عزلته «باريس مليئة بنساء رائعات، ملكات جمال حق، ولكن لا أتذكر أنني شعرت نحو إحداهن بأي انجذاب كهذا، ولم تتمكن أية واحدة منهن أن تدخل عالمي وتغوص في دمي مثلما يحدث في هذه اللحظات وأنا على وشك الرحيل» الرواية ص ٢٢.

وفي الفصل الثالث «انكسار الضوء» صارت الشرارة ضوءاً، قتم التعارف بين الراوي البطل نيراس الغزوي والمرأة الجميلة ذات النكهة الشرقية عروب كانت عائدة في نفس طائرة نيراس إلى أرض الوطن، إنها في باريس تدرس الأدب الفرنسي حيث تقوم بإنجاز بحث عن بولدر الشاعر الفرنسي المشهور:

- ساكون مسرورا لو تعرفت على اسمك.
- اسمي عروب، وانت؟
- نيراس.

«أيها الأسلاف الراضون في

أغوار النفس، أن لي أن أطيح برؤوسكم، وأن أتصر من سجونكم وأقبيحكم.. أن لي أن أنفض الغبار المتراكم، على صدري وأخلق كالعصافير في الفضاء بجمل إرادتي» الرواية ص ٣٢. ولكن الرياح تأتي بما لا تشتهي السفن، إذ ينكسر هذا الضوء في نهاية المطاف، فعروب التي أعدت على الاتصال الهاتفي، واللقاء لم تف بوعدها، طوال ثلاثة أشهر مما اضطر نيراس إلى العودة إلى باريس مرة أخرى وهناك يبيت عندها دون جدوى، ثم يقع مريضاً.

وفي الفصل الرابع (عشق الزجاجة) يعلم نيراس من صديقه العماني الذي كلفه بالبحث عن عروب، إنها أي عروب تزوجت مرغمة من شخص لا يرقى إلى مستوى تفكيرها وثقافتها وروحها وجمالها.. حاولت القرار بجلدها ولكنهم تكالبوا عليها كتكاثيرهم على القصعة وسدوا أمامها كل الطرق، والأنكى من ذلك أن عروب انتحرت ليلة زفافها، نعم وتحول جسدها إلى نافورة من الدماء، هكذا تصف سطور الصديق مأساة عروب أما نيراس فيقف بجواره الأصدقاء الذين تعرف عليهم في باريس، كريم العراقي ومصطفى وإبراهيم المغربي، فينجحون في إخراجه من أحزانه ومساعده على الشفاء من مرضه، ثم يأتون له بسوزان الفرنسية التي تدرس الأدب العربي أيضاً، فيشتعل الحب في صدره: «تأملت سوزان، وجه مضي كالقمر، ساعدان بضان، عينا نجلالوان وجسم يميل قليلاً إلى الامتلاء، كانت عينا تتجاوران مع عيناها، تقولان كلاماً هامساً عذبا وداقاً عجز اللسان أن يقوله، أعقل يا نيراس الغزوي،

أعقل، شد اللجام حتى لا تجمع بك الخيل وتقع، هل نسيت ذلك الألق الشرقي؟.. هل نسيت عروب؟ وهل نسيت يا نيراس.. هل نسيت».

الرواية ص ٤٧.

وفي الفصل الخامس «جمر السلالات» يعود نيراس الغزوي بسوزان الفرنسية يرافقها في ربوع ظفار حيث تدرس اللغة الجيمرية موضوع بحثها، وأثناء العودة إلى مسقط تقلت عجلة القيادة من يد نيراس، فتسقط السيارة في حفرة محاطة بالرمال، ويدخل نيراس المستشفى وتحيطه سوزان بخناها، ولكن تحين لحظة الوداع فتسافر وحدها إلى باريس، ويعود هو إلى منزله ليفاجأ بصوت عروب مسجلاً على مسجل التليفون (أنسر ماشين) وعند ذلك يشتعل جمر السلالات في دمه، فيذهب إلى البحر لاثماً، مثل مسعود الحصي الذي قابله ذات يوم في هذا المكان، ولكنه يجد صديقه عزان فيطلب منه أن يبدله على قبر عروب ليضع عليه باقة من ورد حمراء ملفوفة في ورقة. «وفي الطريق

سألني عزان:

- ما سر تلك الوردة؟

- كتبت فيها مقاطع شعرية وأهديتها لعيني عروب.

- لم تهديك شاعراً بل باحثة انثروبولوجيا، متى نزل عليك الالهام، الرواية ص ٥٨، ثم يكتب رسالة إلى سوزان وأخرى إلى الأصدقاء في باريس، ثم يسافر إلى باريس وهناك تكون المفاجأة التي تنتظره حيث تدعوه سوزان إلى حفل صغير بمناسبة حصولها على الماجستير، لتفجر مفاجأتها عندما تقدم له وللأصدقاء خطيبها الشاب

تسير سيرا خطيا في النهاية ، فإنه يمكن القول أن الراوي كان يعتمد كثيرا على التداعي، فيعود بالزمن الى الوراء بل كان يستيق الأحداث أحيانا وثمة وصف موجز دقيق يغني عن صفحات ، وثمة لغة معبرة دالة تكاد تكون شعرا ، توسع بمجازاتها فضاء اللغة مما يثري الدلالة وأخيرا تعالج الرواية فكرة جادة هي عزلة المنفرد ، رغم أن العالم أصبح قرية صغيرة ، ولكن تبقى العزلة اختيارا أو قدر كل مثقف جاد وحقيقي.

وإن نصل الى هذه النقطة أو العنصر في الرواية ، نشير الى أن اللوحات الثلاث الأخيرة (الخروج من الشرق والغتيال حلم والاحتضار) التي ذيل بها الرواية ، تبدو لنا شديدة الالتصاق بها، حيث تؤكد على فكرة العزلة والاغتراب، وتشارك معها في الإيقاع والجو والنفمة.

وفي ختام هذه القراءة نود أن نؤكد أيضا أن مبارك العامري على وعي فني بما يفعله في مدارات العزلة وأدبه عامة من تجريب وفن، وهنا اقتبس الفقرة التالية التي جاءت على لسان السارد في روايته التالية «شارع الفراهيدي»، وذلك من خلال استحضاره لراوي صديق مهتم بالأدب، له المؤلف - مبارك العامري - نفسه إذ يقول إن الأعمال الروائية المتميزة اليوم هي تلك التي تستترف آفاق التجريب، فتندغم وتتفاعل مع أنواع فنية وأدبية أخرى ، وتسري في شرايينها دماء جديدة آتية من منابع الفكر والعلوم الإنسانية والتطبيقية - لتجسد في النهاية كيانا جميلا تتناغم في جنباته شتى الألوان ، والأصوات والحركات ، وهذا ما رأينا الكثير منه في مدارات العزلة

ومع ذلك يبقى تأكيدنا أننا أمام رواية قصيرة تتبدى فيها بوضوح الخصائص الجوهرية لهذا النوع، فتحة وحيدة انطباع يتمثل في هذا الجو المناسوي الانعزالي الذي يشعروا بغربة الانسان أو البطل على الأقل وثمة أبطال غير عاديين، نبراس الغزوي ذلك المثقف المقرب داخل الوطن وخارجه وكذلك أصدقائه الثلاثة كريمة العراقي المسكون بالأم الشعب العراقي ومصطفى وإبراهيم الغربيين حيث يجسدان الاغتراب الجسدي والنفسي عن الوطن. أما عروب فما هي

عازف الجيتار «جان» فما كان من نبراس إلا أن قرر العودة الى عمان في اليوم التالي:

«... لم تمر إلا أيام قليلة على مجيئك - إنه قرار نهائي لا رجعة فيه
سأل إبراهيم؟
- ما السبب؟
- الوطن أولى بنا»

ترانا أطلنا العروض وما هذا الا لنثبت أننا أمام نص متماسك يشكل في مجموعته بناء سرديا معروفا هو فن الرواية القصيرة. وقد طعمه مبارك العامري بتقنيات الشعر.

وعندما نقول تقنيات الشعر لا نقصد استعانة الكاتب بلغة مجازية تصويرية فحسب بل أننا نقصد هنا تداخل الشعر بوصفه بناء استعاريات تقوم بنيتها على مبدأ المشابهة فتحة مقاطع في الرواية تروق حركة السرد الخطية أو تتحرك بحرية في إطار زمني متغير مما يقربها من بناء القصيدة القائم على التداعي ، فالملاقة بين المشاهد السردية ليست علاقة سببية ، بل علاقة كفية ، ولهذا فالبنية الفنية (الشعرية) الأساسية بنية مكانية، نلاحظ ذلك بوضوح في الفصل الأول «تخوم

الصمت» حيث يقل السرد وتتجاوز المشاهد الوضعية والشعرية. على أن أهم التقنيات الشعرية في مدارات العزلة أن للراوي مؤدبي الكلام حضورا طابعا وتأنثا لاشياء عبر مصفاته الخاصة وعبر علاقة التأمل الجمالي التي تربطه بالعالم، أنه لا ينقل لنا الأشياء في وجودها الخارجي الموضوعي بقدر ما يلونها بعاطفته حتى تتحول أعماقا وتدخل في سياق بنية مجازية.



إلا وجه الورقة

المقابل لنبراس الغزوي، بل اعتقد أن انتحارها بديل لانتحاره.

أما سوزان الفرنسية فلا نستطيع أن نقول إنها بطلنة غير عادية، لكن يكفي أنها أشعلت جمر السلالة في نبراس قاسمت في عودته الى مدار العزلة وثمة حورية في استخدام الزمن ، فرغم أن الأحداث

من هو أبو محمد العماني

بنعلي محمد بوزيان بنعلي *

مقدمة :

بالنظر الرصين في مصنفات العمانيين القدامى ، نتبين أمامنا مشاركتهم في بناء الثقافة العربية الإسلامية ، مشاركة بلغوا فيها شأوا لا يستطيع أحد أن يجحده ولو أراد . فقد سبوا أغوار التفسير والحديث ، وتضلّعوا بالاصول والعلوم والفقه ، وبرعوا في اللغة والتاريخ ، وتفوقوا في الابداع بشقيه المنظوم والمنثور ... غير أنني لاحظت منهم بعد مخاربة ومعاشرة ، فتورا في الاهتمام ببعض فروع ومباحث علوم القرآن ، وقصدوا الى علم القراءات وما إليه ، حتى اذا بلغنا سنة (١٩٩٧ م) ظهر في معرض عمان الدولي ^(١) كتاب يحمل عنوان « القراءات الثمانية للقرآن الكريم » . وضعه رجل عماني اسمه : الحسن بن علي بن سعيد العماني ، وكتبه أبو محمد ^(٢) .

الشك في عمانيته ، بل إنه لا يقدم إلا مهورا بالعماني !

لقد ذكر المحققان أنه نزل مصر بعد الخمسمائة وكان ابن الجزري أكثر تحديدا بقوله : « وقد كان نزل مصر ، وذلك بعيد الخمسمائة » . ^(٣) وذكر صاحب كشف الظنون أنه توفي في حدود (٤٠٠ هـ) ^(٤) ومقر في مكان آخر أنه توفي نحو (٦٦٩ هـ) ^(٥)

وهذه — كما ترى — تواريخ موزعة في التفاوت لا يستطيع الحاذق الماهر أن يؤلف بينها أو يقرب أطرافها ، لأنها تتخرج في خط زمني ينيف امتدادها على القرنين ونصف !! وليس لنا إلا أن نزكي أحدها ونفقد ما عداه ونلقظه ، وذلك أمر يحتاج إلى بيئة موضوعية نستمكن — إن وجدناها — من سد فجوة حقيقية ، وتصحيح خطأ تاريخي فادح .

وبعد البحث الدؤوب ، والتحري المتواصل ، كدت أرضي من الغنية بالآيات الى أن قرأت جملة في أحد كتب اللغة تقول : حكى العماني عن ابن هشام ^(٦) فلما استبنت أن العماني هو نفسه أبو محمد البجوت عنه ، وجهت الانتباه الى البحث عن ابن هشام ، هذا الذي حكى عنه صاحبنا ، ولم يلقه ، ولم يأخذ عنه ^٧

أقول : رجل عماني لأنني لم أعرفه من جماع مقدمة التحقيق التي تخصص عادة للتعريف بصاحب الكتاب ورصد سيرته العلمية ، واستيعاب مراحلها ومراتبها ، حتى تظهر ملامح صورته واضحة القسما أمام القراء ، ولم يزد المحققان الفاضلان في تقديمه لنا كل كلام ضليل دونك نصه : ... نزل مصر بعد الخمسمائة ... ومن شيوخه أبو الحسن علي بن زيد بن طلحة . ولم نهتد الى ترجمته . وللعمني كتاب في الوقوف لم يصل إلينا .

وليس هذا الكلام من جنس ما قل ودل حتى ننغمس في تفسيره وتأويله . ولكنه كلام يحتاج الى أكثر يستنده ويقويه ، وذلك ما سحاو له مساهمة مني في إبراز جهود العمانيين في علم القراءات من جهة ، واعترافا بفضل هذا البلد الكريم ، وجبا لاهل الطيبين الذين صادقتهم فصدقوا ، وعاشرتهم فعدا من الزمان فلم أر منهم إلا حميا كريم المشر ، رفيق المحضر ، ولعلي بهذا أصبح نظرتي أولا ، وافتح باب الكشف عن بعض اسرار هذا الرجل ، عسى أن يلج من أراد من بعدي ، وفي يده مصباح أنور مما في يدي الآن .

التعريف بابي محمد :

ولنبدا أولا بالاقتراب من القرن الذي عاش فيه ، لم نصادف أحدا ممن ركب متن

بلا كاتب من الغرب .

إنه محمد بن أحمد بن هشام بن إبراهيم بن خلف السبتي الأنسلمي ، نحوي ، لغوي ، مشارك في بعض العلوم ، عالم بالأدب ... سكن سبته .. قال ابن الأبار : وجدت الأخذ عنه والسماع منه في سنة (٥٥٧ هـ) . توفي بأشبيلية عام (٥٥٧ هـ) ^(٧) وحدث صاحب معجم المؤلفين وفاته في (٥٧٠ هـ) ^(٨) . بينما تقدمت بها الموسوعة المغربية الى عام (٥٥٧ هـ) ^(٩) .

وتلك تواريخ مقاربة لا تطرح مشكلا البتة بقدرما تشجع على السير في ركاب من أرخ لونه بحوالي (٦٦٩ هـ) لأن العماني كان — كما سنرى — ينتقل عن ابن هشام — رحمهما الله —

ولا نقدر على الاقتراب من حياته أكثر من هذا القدر ، ذلك أن كتب التراجم والطبقات والأخبار أنفقت إغلا مربيا حال دون اقتحام تفاصيل نشأته ، وأولويات دراسته ، ومسيرته العلمية طلبا ومطلوبا ، ومرواها وروده وصدوره ، ومقر وفاته وعدد كتبه .. الخ .

وشكرا لشمس الدين أبي الخير محمد بن الجزري (توفي ٨٢٣ هـ) الذي خص له ترجمة نافعة على قصرها ، يقول : « الحسن بن علي بن سعيد ، أبو محمد ، العماني المغربي ، صاحب الوقف والابتداء ، امام فاضل ، محقق . له في الوقوف كتابان أحدهما (....) ^(١٠) والآخر المرشد ، وهو أتم منه وأبسط ، أحسن فيه وأقار » . ^(١١) ولعل كل الذين ترجموا له من بعده استندوا عليه ، ورجعوا إليه ^(١٢)

أما الزركشي فقد عده من أشهر المؤلفين في وقوف القرآن ^(١٣)

وأما أبو الحسن علي بن محمد السخاوي المتوفى عام (٦٤٣ هـ) ، وهو من معاصري العماني ، فأورد في كتابه جمال القراء وكمال الاقراء نماذج من آرائه في الوقوف ثم عقب عليها محلا ومناقشا ^(١٤) ، مما يوحي بقوة أن العماني عاش في مصر ، وأن مؤلفاته كانت مشهورة متداولة في حينها .

والظاهر من خلال التحليلات والأنعوت

قال أبو محمد: ينبغي لقارئ القرآن أن يجد قراءته ويحسن تلاوته... الخ.

لقد أعطت هذه الديباجة المكثفة للمرشد طابعه الخاص وكشفت عن منزلته ومستواه قبل أن نطالع على تفاصيله، وننغمس في استغراقاته، وكيف لا، وهو قائم بنفسه؟! مقدم في جنسه؟! وزاده أهمية أن قبله القائد أبو علي الحسن مصدرا من مصادر خزائنه، وإن كنا لا نعرف عنه إلا أنه محب للعلم، راع للعلماء، محنت بأعمالهم.

ويبدو أن الجزء الأول ينتهي عند آخر سورة النساء ثم يبدأ الجزء الثاني بسورة المائدة هكذا: «أوفوا بالعقود وأقام نام، وهر راس آية عند غير أهل الكوفة، وإنه حرم كاذب. ذكرها أبو خاتم». ووسمه الأول بالتمام، ما يريد تام، ورضوانا مفهوم نصن عليه أبو حاتم، فاصطادوا حسن. أن تعدوا حسن. ذكر هذه الثلاثة أبو حاتم. (١٨).

ولئن كان وقوف القرآن هو مركز الثقل في الكتاب، واتجاهه الغالب عليه فإنه يحتضن كثيرا من الفوائد المتعلقة بالعاني والاعراب والأخبار والآراء الطرية، مما يجعله جديرا بإخراجه إلى الوجود ليكون متداولاً بأيادي الناس من جهة وشاهدا على جهود العمانيين في علوم القرآن من جهة ثانية. وحتى يكون كلامنا موثقا وموثوقا نختار هذا النموذج الذي يجمع بين المعاني والاعراب دون القراءات... وقوله تعالى «وتعاونوا في موضع جزم بالامر، والواو فيه للاستئناف وليست معطوفة على قوله أن تعدوا، ومعنى قوله: «ولا يجرمنكم خشان قوم أن صدكم عن المسجد الحرام أن تعدوا». أي: «ولا يكسبكم بفسادكم قوما لصدكم إياكم أو يصدكم إياكم عن المسجد الحرام الاعتداء». فإن الأولى اللام معها مقدرة والباء وموضعه من الاعراب النصب، وقيل الخفض وإن الثانية وما بعدها بمعنى المصدر، وهو في موضع النصب... الخ. (١٩).

وهذا نموذج آخر من القوائد التي كان يطرز بها العمانى مرشده:

سورة السجدة: «روي عن النبي ﷺ أنه

مصدرة - تركيا - اسطنبول - مكتبة جامعة اسطنبول رقم (٦٨٢٧).

٢ - الخزانة العامة بالرباط، وعنوانه فيها «المشرد في تهذيب وقوف القرآن، وتحقيقها، ووجه تقاسيمها وأهلها وأحكامها. تصنيف الشيخ الفقيه الامام المحقق: أبو محمد الحسن بن علي العماني المقرئ». رحمة الله عليه، ورضوانه عليه. وهو الجزء الثاني منه، مرتب تحت رقم: ق ٥٦٦، عدد أوراقه (٢٧٢ صفحة). خال من اسم الناسخ وتاريخ النسخ. وعليه عدة تملكات..

أما جزؤه الأول فكان موجودا بخزانة دار العدة بواحة فجيج (١٧) وهي خزنة كان لها شأن عظيم شرق وغرب، وسار به الركباني. ثم تفرقت شذر مذخر حتى لم يبق منها إلا الأثر على حد تعبير أحد العلماء الرحالين المغاربة حين زارها قبل بضعة قرون، ولم يبق منه بها الآن إلا صفحته الأولى نورد منها ما نرى أنه مهم في التعريف

«... قال أبو محمد الحسن بن سعيد العماني - غفر الله له ولوالديه ولجماعة المسلمين - أما بعد، فلما وقع الفراغ من الكتاب الموسوم بالمغني في معرفة وقوف القرآن على شرط ما ذكره أبو حاتم وأبو بكر - رحمهما الله - وكنت اقتديت في أملائه بهما على ما ذكره، وسلكت فيهما طريق الاختصار والإيجاز علي بهذا الكتاب الذي هو أتم منه، ومن سائر الكتب المعمولة في هذا العلم، وأن أورد فيه جميع ما أورده أهل الوقوف متفرقة في كتبهم على اختلاف آرائهم فيها، ووجهه اختياراتهم في تقاسيمها متقصيا لحقائقها، وسالكا في شرحها، والكشف عن أسرارها وفهم ما يتجاذبه من خلاف أهل النحو والقراءات فيها ليكون كتابي هذا قائما بنفسه ومنقدا في جنسه، وسميته للمرشد، وسميته لخزانة القائد الجليل أبي علي الحسن. أأهل الله مدته وحرصه على العلم وأهله مهجته وأدام لهم دولته، وأحسن على الأحرار وأهل الفضل جزاءه، ولا أزال عنهم بآله ونهاله قاضيا لحقوقه، وإن كان أكثر من أن يأتي عليها شكري، ويبلغها وصفي وتشري، والله في حراسته وآياه نسال العصمة من الزلل،

التي خلعا عليه ابن الجزري: (مقرئ)، امام، قاضيل، محقق) أننا أمام عالم مرموق، متضلح بعلوم القراءات حتى نسب إليها واختص بها، ثقة، أمين، وإذا عززنا بسفحة الحافظ (١٥) وثقنا في تفوقه وبروه وسعة اطلاعه. وما أظن أن في هذه الصفات الدالة بمبالغة على غلوه إذ لم نسمع عن ابن الجزري إلا كل خير!

مؤلفات أبي محمد:

إن الحديث عن أي عالم مشارك دون مؤلفاته حديث ناقص كالطعام المسبخ، وكلام مشوه لا يقبله إلا مضطر، ولذا رأيتني أشد وأحتد في طلب إضافة مميزة لكتابه القراءات الثماني المتداول، فوجدت له ثلاثة كتب أقدمه فيها يلي:

أ - في القراءات:

• كتاب المغني:

وموضوعه معرفة وقوف القرآن الكريم، وما أعلم أن أحدا ذكره أو أشار إليه أو حدد مقرا لوجوده في الخزانات العامة والخاصة، إلا ما كان من صاحبه نفسه حيث قال في مقدمة كتابه المرشد: «لما وقع الفراغ من الكتاب المرسوم بالمغني في معرفة وقوف القرآن على شرط ما ذكره أبو حاتم وأبو بكر - رحمهما الله - وكنت اقتديت في إعلائه بهما على ما ذكره...» (١٦).

المُرشد:

وهو أسعد حالا، وأوفر حظا من سابقه إذ عرفنا أنه موجود في موضعين على الأقل هما

١ - مكتبة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ودونك الأفاذات التي تصد سبيل الوصول إليه:

اسم الكتاب: المرشد

اسم المؤلف: العمانى أبو محمد الحسن بن علي بن سعيد (ت نحو: ٦٦٩هـ).

اسم للناسخ: محمد ناصر.

تاريخ النسخ: ٧٦٠هـ.

نوع الخط: مشرقى.

عدد الأوراق: ٢٠٥.

عدد الأسطر: ١٧.

رقمه في القسم: ٥٧٠٩ رقم الحاسب.

كان يقرأ في كل ليلة سورة السجدة: الم تنزيل... وسورة تبارك الملك. وروي عن كعب الأخبار بأنه قال من قرأ سورة السجدة كتبت له سبعون حسنة، وحطت عنه سبعون خطيئة، ورفعت له سبعون درجة (٢٠)

والعُماني في المرشد منهاجه وأسلوبه وأدراؤه ومصادره، وستكتفي بوقفة قصيرة أمام بعض الخطوات التي تتعلق بالمنهاج معترفين أننا لم تعمق فيه طمعاً في وقفة أخرى تكون أكثر دقة وتأنياً.

أبو محمد يعلى وينافش:

إن من يطلع على هذا الكتاب سيد، العُماني يتعدي تقديم النتائج إلى المناقشة والتحليل والتعليل ثم يفرض حكمه، أو يعتمد حكماً مختاراً من قبل كما هي الحال في هذا النموذج التعليلي.

هـ قال تعالى: وعد الله الذين آمنوا وعلوا الصالحات هو تمام الكلام، لأنه إذا قلت: وعدت الرجل، علم أنك تريد: وعدته خيراً وإذا قلت: أوعدته، تزيد أوعدته شراً. فإذا ذكرت الموعود فأننت مخبر، إن شئت قلت وعدت وبشر أوعدت، فقلوه: وعد الله الذين آمنوا وعلوا الصالحات يدل على الخير، كانه قال: وعدهم وعداً حسناً ثم بين الوعد الحسن، أو الخير الذي يدل عليه وعد، فقال: لهم مغفرة وأجر عظيم، وهذا هو اختيار الزجاج (٢١).

وبونك نموذج آخر يكشف بصورة أولى عن شخصية العُماني وطريقته التي تعتمد على الاستخدام العقلي، والحوار الشفاف: «لا يستوون» (سورة السجدة الآية: ١٨) حسن، ذكره ابوحاتم وصاحبه. وزعم بعضهم أن الوقف عند قوله: فاسقا، وقال والمعنى لا يستوي المؤمن والفاسق وليس هذا الوقف عندي بغيري. والوقف هو الذي تصح عليه ابوحاتم والمعنى الذي ذكره هذا الزاعم هو الذي يوجب الوقف على قوله: لا يستوون، لأنه لما قال: أفمن كان مؤمناً كمن كان فاسقاً، نفى التسوية بينهما، ثم أكد النفي بقوله: لا يستوون، فهو الوقف الحسن (٢٢).

أبو محمد يذكر الآراء المختلفة:

ومما يميز طريقته المنهجية عدم اجتزائه برأي واحد قد لا يكفي لنصروح رأي أو وضوح فكرة، فلا نلجأ لتستوثق الأفكار وتختلف الآراء؟ يقول: «وقوله تعالى: قل هل أنبئكم بشر من ذلك مثوبة عند الله من لعنه الله (سورة المائدة — الآية ٦٠) اختلفوا في إعراب قوله: من لعنه الله. فقال قوم: هو خفض على تقدير بشر من ذلك من لعنه الله. وقال آخرون: هو رفع بإضمار هو، كأن قائلًا قال: من ذلك؟ قيل: هو من لعنه الله. وشبهه الزجاج بقوله تعالى: قل أفأنبئكم بشر من ذلكم النار (٢٣) (سورة الحج الآية ٧٢).

ويقول في موضع آخر: «قال (ابوحاتم) فيشر عباد تام لأنه رأس آية. قلت أنا: هو وقف مختلف فيه إن جعلت الذين يستمعون القول صفة لعبادي لم تفصل بينهما ووقف على قوله فيستمعون أحسنه، ثم يتبدى: أولئك، على أن يكون مبتدأ وخبره الذين هداهم الله، وإن جعلته مبتدأ ولم تجعله صفة لما قبله كان الوقف على قوله: فيشر عباد تاماً، ويتبدى: الذين يستمعون على أنه مبتدأ، وخبره أولئك الذين هداهم الله. ولا تقف على: فيستمعون أحسنه. لأنك تفصل بين المبتدأ وخبره. وعلى الوجهين جميعاً الوقف عند قوله: هداهم الله جائز. والوقف للتام: أولو الألباب (٢٤)».

أبو محمد يدي بأرائه الشخصية:

والذي يبين لنا بجلاء أن أيها محمد رحمه الله ليس جماعاً ولا حاطب ليل تلك الآراء المتدفقة من صميم شخصيته وأصالته فكره. يميزها بالصيغة المشهورة بين القدماء: قلت أو قلت أنا أو قال أبو محمد.

وامتثلنا كثيرة منها: «قال الزجاج المعنى وموصينا الإنسان أن أشكرني ولوالديك أي وصيناها بشكرنا وشكر والديه. قلت: فإذا كان الأمر كذلك، فلا وقف حتى يبلغ ولوالديك، وهو الوقف الحسن، ثم الوقف التام إلى المصير (٢٥)».

وفي قوله تعالى من سورة القيامة: أين

المفر كلا... يقول العُماني: الابتداء بها أي بكلاً - على معنى حقاً أقوى من معنى...! (٢٦).

وإذا أضفنا إلى ما خلا تحريه في نقل النصوص، ونقدناه كلما دعت الحاجة إلى نقد استطعنا أن نكون صورة أولية عن خطواته المنهجية السديدة المطبوعة بشخصيته.

واختم الحديث عن المرشد بالاشارة إلى أنه قد وقع تلخيصه في كتاب تحت عنوان: «المصنف لتلخيص المرشد» وضعه الشيخ زكريا بن محمد الأنصاري (٨٢٤هـ - ٩٢٦هـ) وهو عالم مشارك في شتى صنوف العلم والمعرفة (٢٧).

شرح الفصيح:

والفصيح في اللغة لأحمد بن يحيى المعروف بـثعلب (٢٠٠ - ٢٩١هـ) أشهر من فلق الصبح، اهتم به اللغويون أيما اهتمام فشرحه، ونظموه في أراجيز وأبيات علقوا عليه... ووضعوا حوله حواشي... ومن جملة هؤلاء أبو محمد إلا أن شرحه ظل مغفوراً لم يعرفه أحد غير قلة قليلة من نجبة اللغويين، ونهبائهم، وهذا لا يقدح في قيمته، ولا ينقص من أهميته فبقيا لأنها مسؤولية التاريخ الذي طمس تعالبيه كثيراً من أعلق المخطوطات ونفاثاسها، لاعلام أشد شهرة من أبي محمد! ولو نفخ الغبار عن آثار أجدادنا الخطيئة وطبعت لرأينا لأبي محمد وغير أبي محمد شأنًا أكبر وصيتاً أشهر، ومصنفات عدا التي اجتهدنا في الكشف عنها. فهل كنا سنعرف شرحه هذا لو لم يحقق كتاب أحمد بن يوسف اللبلي الفهري (٦١٣ - ٦٩١) الموسوم: بتحفة للمجد المصريح في شرح كتاب الفصيح (٢٨) وهل سنستفيد بعد هذا أن يكون مصدراً من مصادر كتب أخرى غير تحفة اللبلي؟

لقد استأنس اللبلي بأرائه واستشارها في عشرة مواضع، نوردنا لك تباعاً لتقرب من حقيقة هذا العالم الفذ الذي اهتمضم حقه، وتتأكد من الاتجاه الثقافي الذي اكتسبه وميزه، وتقف على مهارته وتصرفه في اللغة.

١- نعى الشئ ينعى، ولا يقال: ينمو. وقال الرمنخشري في شرح لهذا الكتاب: ينسى بالياء. اختيار نغله أهل اللغة كالغراء، والكسائي. وكذلك قال العماني في شرحه، وهو الحسن بن علي بن سعيد: أن ينسى بالياء أكثر وأفصح (ص ١٤).

٢- غوى الرجل: إذا فسد عليه عيشه، ومنه قوله عز وجل: وعصى آدم ربه فغوى (طه ١٢١)، أي: فسد عليه عيشه في الجنة، قاله المطرز، وابن خالويه، وغيرهما. وقال العماني في شرحه: ويقال معنى غوى: خاب وحرم. قال لا تبع أن تحمل الآية على هذا. أو أن الغوى الرجل إذا جهل وضل (ص ٢٥).

٣- عسى من أفعال المقاربة: وفيه طمع واشفاق. يقال: عسيت أعسى. قال: فعل هذا يجوز أن يقال: عاس في اسم الفاعل. قال الشيخ أبو جعفر (أي المؤلف): وقال العماني في شرحه: وزعم بعضهم أنه يقال: عسا يفسو، وعسى يفسو، فتكون على هذه الحكاية متصرفة (ص ٤١-٤٢).

٤- نغمت على الرجل، ونغمت بفتح القاف وكسرهما، أي: أنكرت عليه قولاً قاله. قال أبو جعفر: ويقال: نغمت منه كما في الآية الكريمة (أي وما نفقوا منهم - البروج: ٨) قال العماني: أهل العربية يستعملون معه مرة (من) ومرة (على) قال: ولم أر لهم زيادة قول فيه. والذي أرى أنهم إذا ذهبوا إلى معنى الإنكار استعملوا معه (على) و (من) جميعاً، لأنك تقول: أنكرت عليه، وأنكرت منه هذا الفعل، وتكون ذهبا إلى معنى الكراهة استعملوا معه (من) لا غير، لأنك تقول: كرهت منه ذلك وتقول كرهت عليه. قال: هذا شيء عربي. وحكى المطرز في شرحه، ومكبي في مصدر الفتوح: نغمت ونغمت ونغما. قال العماني ونغمة (ص ٧٨).

٥- وحكى ابن هشام السبتي في شرحه، ومن خطه نقلته: غدر بالكسر، إذا نقض العهد، قال الشيخ أبو جعفر حكى غدر بالكسر عن ابن هشام، حكاهما عنه العماني في شرح الفصيح، قال: وغدر بالفتح أفصح (ص ٨).

٦- ويقال في الماضي: كللت بالكسر. عن العماني. قال والأفصح كللت بالفتح (ص ١٠٦).

٧- قال أبو جعفر: ونقلت من خط التدمري إنما سمي قيس الرقيات لأنه قال:

رقية لا رقية لا رقية أها الرجل

قال وقيل: لأنه شيب جماعاً نساء، كل واحدة منهن يقال لها رقية. وقيل غير ذلك قال أبو جعفر: ونسب البيت الجوهري في الصحاح لأبي زيد، وقال العماني: هو لابن هرة .. (ص ١١٨).

٨- ريش الكلب يريش .. قال العماني الريش أن يلمص بطنه بالأرض، ويعد يديه أمامه (ص ١٢٢).

٩- قال أبو جعفر: ويقال في المصدر: ريش وربوش، عن ابن دريد في الجمهرة ولا أنكر الآن في الماضي سوى الفتحة قال العماني: ولم يسمع يريش بالضم في المستقبل (ص ١٢٤).

١٠- ويقال في المصدر: ريط ورباط، عن المطرز. وحكى العماني في المصدر: ريط وربوط، ورباط (ص ١٣٥).

هذه بعض ملاحم أبي محمد العماني - رحمه الله - قدمتها لتكون خطوة أول في درب إجلال صورته وصور أمثاله ممن شملهم الأفعال، وغطى الأجايف عليهم وعلى آثارهم ولطفاً بالبحث عن كتابيه: الفنني وشرح الفصيح، وتحقيق كتابيه المرشد نכון قد دخلنا في دائرة انصافه وانصاف علمه وعطاءاته واني لأرجو - مخلصاً - أن تكون هذه المساهمة حافزاً للضيان الباحثين على الاهتمام بهذه الشخصية العلمية المتميزة، وإحياء تراثه المفيد.

الهوامش:

١- التعمد إلى المعرض الذي أقيم من ١٥/٢/٩٧ إلى ٢٨/٢/٩٨.

٢- الكتاب بقلم الفضلان: إبراهيم عطوة عوض وأحمد حسن مقر من علماء الأزهر.

٣- غاية النهاية في طبقات القراء: ج ١ ص ٢٢٢ ترجمة: ١٠١٢ (يعني بشره: ج - بيرجستار، دار

الكتب العلمية بيروت ١٩٨٢/٣).

٤- حاجي خليفة: كشف الظنون ج ٢ ص ١٦٥٤ (دار الفكر بيروت - ١٩٩٠).

٥ - فهرس كتب علوم القرآن في مكتبة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة من عام ١٤١٧م - ص ٢٢٤ مسلسل: ٤١٥.

٦- أبو جعفر البلي - ثقة المجد الصريح في شرح كتاب الفصح: ج ١ ص ٨٠.

٧- الزركلي في الأعلام: ج ٥ ص ٢١٨ (دار العلم للملايين بيروت - الطبعة ١٩٨٠).

٨- كحالة - معجم المؤلفين ج ٣ ص ٢١٣ مؤسسة الرسالة - الطبعة ١٩٩٢/١.

٩- عبدالعزیز بن عبد الله - الموسوعة المغربية للأعلام البشرية ج ٢ ص ١٤١ (مطبوعات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية / ١٩٧٥).

١٠- بياض في الأصل، ولعل كبريد الإشارة إلى كنه المعنى لا ذو المرشد ملازمان.

١١- غاية الفهم (مصدر سابق).

١٢- انظر على سبيل المثال ترجمته في: معجم المؤلفين: ٥٦٢/١.

١٣- البرهان في علوم القرآن: ج ١ ص ٢٤٧ (دار الفكر بيروت - الطبعة ١٩٨٠).

١٤- انظر على سبيل المثال: ج ٢ ص ٥٨٨ و ١٠١ و ٦٢٢.

١٥- كشف الظنون (مرجع سابق).

١٦- الصفحة الأولى من كتاب المرشد (مخطوطة بخطه الإمام سيدي عبدالجبار - قجيج - المملكة المغربية).

١٧- مدينة على الحدود المغربية الجزائرية تقع في الجنوب الشرقي من المغرب على بعد حوالي ٢٦٠ كم من وجدة.

١٨- المرشد: الجزء الثاني: ٢ (مخطوطة الخزائن العامة برباط - المغرب).

١٩- المصدر السابق: نفس الصفحة ٢.

٢٠- نفس المصدر ص: ١٨١.

٢١- نفس: ص: ٤.

٢٢- نفس: ص: ١٨٢ (والآية المقصودة هي: فمن كان مؤمناً فممن كان فاسقاً، لا يستورن) السجدة: ١٨.

٢٣- نفس: ص: ٩.

٢٤- نفس: ص: ٢١٠ (والآية من سورة الزمر: فيشر عباد الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه أولئك الذين يدعون الله وقد دعواهم وما غفلوا).

٢٥- نفس: ص: ١٨٠ (والآية من سورة لقمان: وحينئذ انصتروا لربكم فاني سمعتم الله يقول وما غفلوا).

٢٦- جمال القراء وكمال الأقرار، للسخاري ج ٢ ص ٦٠١ (تحقيق علي حسن البواب).

٢٧- ترجمه له الفري في التواكب الماثرة: ١٠ - ١٩٦ و ٢٠٧ وابن العماد في شذرات الذهب: ٨ - ١٣٦ و ١٣٧ والسيسوطي في نظم البيان: ١١٢ وحاجي خليفة في كشف الظنون: ٤١ - ٤٧ - ٩٢ - ١٥٢، إلخ.

٢٨- حلقه الدكتور عبدالحكيم بن عيسى بن رداد الشيباني - مكتبة الآداب - القاهرة ١٩٩٧م.

وفي مجمل أعماله المعروضة ارتكز الخطاب على عدة مفردات فنية ، أكدها في معظم لوحاته بنسب متفاوتة ، من بينها الحركة ، حيث تجلت في لوحاته عن الحرف اليدوية العمانية والتي أهمل فيها تفاصيل الوجه والجسم ، مكتفيا بالبناء الخارجي للجسم مقابل إظهار حركة هذا الجسد أثناء انشغاله بممارسة حرفته اليدوية ، كما في لوحات مشغل السلاح ومشغل صناعة السفن وأحواض تنظيف الأسماك وميناء الصيد وغيرها.



ثم ارتكز الخطاب على مفردة الفضاء ، حيث أفرد مساحات واسعة له ، وتحديدا في اللوحات الطبيعية . فكان يملؤها بالقيم لتأكيد عمقها ، أو بالشمس في غروبها وشرقها ، ثم باستخدام الفلاتر اللونية ، لإعطاء قيم لونية للوحة ، ربما تكون لمسة تضيل لمتابعة الطبيعة.

لقد استطاع الخطاب نقل جزء من الطبيعة العمانية إلى لوحاته . وبعيدا عن التوثيق أكد أن الكاميرا عين شائعة نزاول مهمتها بكثير من الشغافية والرهافة ، مع أنه لم يستطع أن يخفي أنبهاره بهذه الطبيعة ، وترك هذا الانبهار يقوده ، ويحول دون امتلاكه الكامل للمشهد فيتمكن من صياغته وصولا إلى تعبير أوفى.

إن الخطاب مسكون بالماضي العماني ، وفي ذات الوقت يتبنى لى يتحول الحاضر إلى طبيعة شفافة . وفي معرضه الثاني انت جحاجة لأن تنصت لتسمع صوت المدى الذي تكتنفه كل لوحة تقريبا.

معرض لمصور عُُماني في الجامعة الأردنية

صالح حمدوني *

بمناسبة العيد الوطني لسلطنة عُمان ، اقيم في قاعة المدينة في امانة عُمان المعرض الثاني للمصور الفوتوغرافية للمصور العماني الخطاب الهنائي ، وهو طالب في جامعة اليرموك . اقام معرضه الأول في الجامعة عن شمال الأردن .

وخلال سمية لتأكيد التأثير الفاعل للتفاصيل الهامشية في البيوت والعمارة العمانية ، إنقط الخطاب عدة لوحات للأبواب وتفاصيلها المنقوشة ، مؤكدا على ذاكرتها التي يحاول استعادتها جنباً إلى جنب مع الحرف اليدوية التي تشرع على الانقراض ، أو التي حلت محلها الأشكال الحديثة . فالأبواب تقودك إلى ما وراءها ، وزخارفها إلى الأيدي التي انتجتها فنيا وحضارياً .

ربما أراد الخطاب أن يقول أشياء منسية لكن لها فعلها في الذاكرة .

وفي معرضه الثاني ، يخوض الخطاب الهنائي مغامرة المكان . المكان الذي عاشه الخطاب وليس كعماني . وكفنان فوتوغرافي يحمل كاميرته ويتنقل بها . فنراه يصوغ المكان الذي يالفه ، يمتلك أدوات هذا المكان بمظهره وزمنه . فتأتي معظم اللوحات وكأنها تشدك إلى لحظة مكانية ، تدعوك إلى الصمت والانصات . كما في لوحات النخيل والفخاريات والأبواب وفناء البيوت العمانية وشبابيكها .

* مصور من الأردن .

إضاءات من الشعر العمالي

اختيار: هلال الحجري *

أبو نذير السالمي (١٨٦٨ - ١٩٢٧م)

١- الأوبة

أترى أحييتنا الألى سكنوا الحمى
ذكروا فتى .. عن ذكرهم لا يفتأ؟

والله .. لا أنساهم أبداً ولو
طال الجفاء، وحققهم لا يسأ
ثوب التصبر عنهم متمزق
وبغير حُسن وصالم لا يُرفأ

طالت برمضاء القطعية وقتي
فتى بروضة حسنهم أنفياً؟

لا تذكروا لي غيرهم في حضرتي
إني بذكر سواهم أتقياً

٢- نرجسية الشاعر

ولرب بيضاء المحاسن بيضاء
في خدرها عروسة بالبيض

أحييت ليلتها وصلاً، والفتى
مثلي به تحيا ليالي البيض!

٣- أطلال

هذه دارهم، وتلك ديارها
ما على العين أن تفيض دماها؟!

وقليل على الجيا إذا ما
حظيت باللقاء .. لم تراها

يا ديار الأحباب كم لك فينا
أعين لا تصيب منك كراها

وقلوب تقلبت في ضرام البعد
لا تعجبوا إذا ما شواها!

هذه مقلي تسيل .. فبالله سلوها
هل في سواكم بكاهها؟

آه من لوعة الفراق، وتعليل
المعنى بقول «آه» و«آها»!

٤- مبراةة

لما التقينا تعانقتنا مصافحة
وصار كل يباري لوعة وأسى

فكدت أغرقه - أو كدت أحرقه
من عبرتي أدعماً .. أو لبيتي (١) نفساً!

وكاد يشرني شوقاً ويلبسني
طوقاً .. وكل بنفس الآخر التبساً!

٥- الظبي النصراني

وظبي من نصارى الشام .. إلى
يهم بحسنه بمن وشام

إذا أبدى محبته بليل
ينصر لحسنه البدر التمام

تربى في التميم .. فصار فرداً
وضمته بأحشاها الحيام

تصدى لي خلال الستر يرمي

بأسهمه .. فلم تخط السهام

ذكرت شوقا وحنن ويكي الصب وحننا

وشكت وجدا فأنت وشكا الصب وأنا

أرضعتني لبن الأشعار لا سمعدي ولبني!

وهل تخطي سهام اللحظ قليلا

غدا شبحا يلاعب الهيام

٨ - عاشقان في المجرة!

وريانة الساقين ظيآنة الحشى

عظيمة خف الردف بيض الترائب

خلوت بها والغصن والظبي والنقا

ويدبر السبا ييدي كآبة شاحب

بشنا الهوى ، والنجم في صمحة السبا

ونفس الدجى للنقل أضبط كاتب!

وليس لنا إلا المجرة حسنة

نحن لها ما بين ساق وشارب!

كأن يحياها بليل فروعها

بياض العطايا في سواد المطالب

جوارحها كادت تذوب لطافة

جوامد .. لكن أسكت بذوائب

رهنن الحشى في قوس حاجبها هوى

ولا أرتقي رهنها قوس حاجب!

٩ - لحظة عشق عارم

وظل معانقي جيدا بجيد على شفتي تقلب وجنتاه

يميل إذا عصرت له قواما ويسم كلها قبلت فاه

ويديني في عحياء ومهها أردت اللثم من خد ثناه

وبات بغفلة الواشي ضجيعي وبت أطيل رشفي من لماه!

١٠ - الاغتراب

ملازمة الأوطان عجز وذلة

وفي الاغتراب العز والمجد والفخر

وليس يهاب البحر عند سكونه

ولكنه يخشى إذا اضطرب البحر!

بمئبر هذه الوجنت خال

بكعبة حسنه ازدحم الأنام!

كان الأسود الحجر استلما

ولكن بالعيون لنا استلام!

٦ - تفاصيل ليلة ما ..

فبت أجلوه من فرع الى قدم

وبات عندي .. وقد وسدته عضدي

لما كساه الحيا باللثم سابعة (٢)

فككت بالضم منه جملة الزرد (٣)!

بيننا نجادب أطراف الحديث هوى

حتى اعتنقنا وكفاه على كبدي

لما اعتنقنا غدونا واحدا جسدا

وأعجب الشيء من روحين في جسد

لازلت من نطقه السامي وميمه

أبين الفرق بين الدر والبرد

قد صرت أنعم في خلد وفي خلد

وعشت دهرنا بلا جلد ولا جلد

إن كان ملكني حسن القياد فقد

ملكته من شبابي ما حوته يدي!

٧ - لبن الأشعار

من مجبري من فناة أفسدت ديننا وذهنا

بلحاظ وقصوام جردت ضربا وطعنا

تلك أسياف وهذا أسمر يهتز لدنا

تركنتنا لعسبة في صولجان الحظ بحننا

١١ - الكاشحون

والكاشحون إذا رأوني أشحنوا أشباحهم

فكأنني عزيريل أقبل بيتغني أرواحهم!

١٢ - الحية في شعرها

ما صال صل غديرها متدليا من لسعة لقلوبنا إلا نهش

ريانة الساقين، لكن خصرها يشكو الظاء وريقها يغطي العطش

وإذا اشتكى قلب المحب حرارة مسح اللمي منه حرارته فيش!

أبو الصوفي

(١٨٦٤ - ١٩٥٢م)

١ - حانوت الموت

لعمرك.. من يسلو؟ وإذا الدهر في الوري

على عجل بالموت تسعى كتابته

هاكلنا للموت حانوت خمره

يطوف بها عزيريل والخلق شاربه

نجانب أسباب المناء، وإننا

لنهلك بالأسباب فينا نجانبه!

٢ - مفارقة

إن ليل الشباب أهنأ صباحا

وبياض المشيب أدهى ظلاما!

٣ - ملك الهوى

نشرت شرع الهوى بين الوري علما

فكل أهل الهوى في قبضتي خدم

تراهم حول ناري يمتدون بها

يتشاهم من لظى أشواق الضرم

بخرمتي سكرؤا، من نهلتني شربوا

.. أنا ملوك الهوى .. والمدعون هم!

٤ - فناء العشق

وليس دمي حقا حين أنشه

لكنها النفس من عيني تعصر

فنت .. لولا أنني ما اهتدى أحد

لمنظري ... ساقه من سقمي الكدر!

٥ - شقاء

هي أتى من همي وصحتي من سقمي

من علة البدء أنا في علة من همي

أقضي حياتي تعسا مذ كنت طي الرحم

منغصا في عيشتي وإن تكن كالديم

أسعى ضيلا مثلا يسمى بكفي قلبي

أود أني لم أكن لكن سهمي قدرمي

فها وجودي عدم ليت وجودي عدمي

فإن أعش دهرا فطول العيش أدنى حلمي!

أبى مداد

(القرن الخامس عشر الميلادي)

١ - معاناة

وهم جعلت الشعيرين^(١) خناقه

وقد غورت أم النجوم الثواب

ونوم قطعهم البابلي نفيته

وقد هجع النوام من كل جانب

أراقب لمحا من سهيل كأنه

ذبال يذكا في منارة راهب

كأن نجوم الليل وهي رواكد

خائق در في نحور الكواكب

٢ - برهان المحبة

إن الدليل على حبي مسامرتي

للنجم يسبح في الخضراء غرقانا!

٣- الى الاحباب

ملكيت جميل الصبر يوم وداعكم
حفاظا ، ولم املك من العين ادماعا
سلوا الليل عني : هل أعد نجومه
إذا كان ليلا أسود اللون أقرعا
وهل طعمت عيناى من لذة الكرى

٤- نصيحة

لا تعتمر جاهلا يروك إن واجهته في جمال رونقه
وإن بدا في جميل أهيتة يانجس ملبوسه ومنطقه
وانظر إليه بعين مطرح فإنما ذاك من تحذلقه
واسم الى عالم أخي أدب عمدا فقبل بياض مفرقه

٥- الحكمة

وهذه الحكمة وحشية مجبوسة في صدر أهل التفاق
تكاد من غم ومن ضيقة تطير من فرجة باب الرواق
حتى إذا صارت الى ربها قوت وما أنظرت لطيب الوقاق!

٦- دهر

بالدهر قد بدل الحلو مرا وأتى بالعجائب المقتطعات
قطع الوصل من ذوي الفضل والعلم وأبقى للأوجه المنكرات!

٧- زمان

هذا زمان تظم الخيل هيتها ذلا، وتسهل في أرجائها الحر!

٨- نصيحة

إذا ما شئت منزلة وجاها ومكرمة تحاوها وقدرها
وأن تؤتى مع المثرين مالا وتكرت فيهم ذهابا ووفرا

فلا تتعلمن في العلم حرفا ولا تقرا مع الكتاب سطرًا!
فما من عالم إلا وما في البرايا اليوم أضيق منه صدرا
وأكدز عيشة وأشد بؤسا وأكثر عنة وأقل قدرا
تعاوره الكلاب بكل فج وتأكّل لحمه عدوا وقسرا
٩- في رثاء الكتب

أبك لشوق العلوم إذ ثرت وأصبحت مقفرا مبواها
أبك لها حين مات عالمها لربي أمانها ومزاهها
قد أصبحت بعده معطلة لم تلق غير الغبار يرزاها
فالصرص والفار يعملان بها والطفل بعد الصبيان ينكاها!

١٠- تفاؤل

الله أرحم ما يكون بعده إن حل في بطن القبور فريدا

أبو محمد البوسعيدي

(٩٠٠٠٠٠ - ١٨٠٩م)

١- حوارية العاشق

يا من هواه أعزّه وأذلني كيف السبيل الى وصالك دلي
وتركتني حيران صبا هائلا أرعى النجوم وأنت في نوم هني
عاهدتني أن لا تميل عن الهوى وحلفت لي يا غصن أن لا تنتهي
هب النسيم، ومال غصن مثله أين الزمان وأين ما عاهدتني؟!
لما ملكت قياد سري في الهوى وعلمت أني عاشق لك خستي!
فلا تعدن على الطريق وأشتكي في زي مظلوم وأنت ظلمتني!
ولا أشكيك عند من ملك الهوى ليعذبك مثل ما عذبني
ولا دعين عليك في جنح الدجى فعساك تبيل مثلي أبلتني!

غدا يغذي أو فتاة تراقبه؟!

الهوامش:

* ابن زيد السالمي: محمد بن شيخان السالمي، لقبه محمد بن يوسف

أطيش بـ «شيخ البيان» إعجاباً بشعره.

عاش في كنف السلطان فيصل بن تركي سبعة عشر عاماً مادحاً إياه، وقد

فرض له راتياً شهرياً يلقاها، ثم حصلت بينهما قطيعة، انتقل إثرها

طائفاً بامارات الخليج مادحاً أمرأه.

وقد زار أحدهم فرأى استقباله إياه بارداً، فخرج من مجلسه حافياً

والوقت حمارة القيث!

ولما رأى بضاعته كاسدة ألق عن الشعر وأسود رايه في الحياة والناس

على حد تعبير «الشبيهة السالمي» جامع ديوانه من صفاته أنه كان جهوري

الصوت في شبته زهر الشاعر، فعوتب في ذلك، فقال: هذا خلقي!

يتضح من شعره ولعه الشديد بالصور البلاغية والمحسنات البديعية.

وقد اخترنا له هذه الاضامات من ديوان له طبع في الأردن سنة ١٩٧٩م.

* أبو الصوري: سعيد بن مسلم الجيزي، عاش في بلاط الأسرة المالكة

مقرباً إليه منذ السلطان فيصل بن تركي حتى السلطان سعيد بن

تيمور. وقد صار ملازماً لهم مختصاً في مدحهم، وله من ذلك ديوان في

مدح السلطانين فيصل وتيمور. وقد طبعته وزارة التراث القومي والثقافة

سنة ١٩٨٢، بتحقيق د. حسين نهار.

وذكر الخصيبي في «شقائق النعمان» أن له ديواناً آخر في مدح السلطان

سعيد بن تيمور. وقد أرسل للطبع إلى خارج البلاد، فعثر عليه السلطان

سعيد فحججه كرها للمدح.

* ابن ممداد: هو محمد بن ممداد، شاعر وفقه من علماء النصف الثاني

من القرن التاسع الهجري، قدم له الشيخ سيف بن حمد البطاشي ترجمة

ضامية في كتابه «اتحاف الأعيان» بتاريخ بعض علماء عُمان، ونقل بعضها

من قصائده، حيث له مخطوطة بنسخ الشاعر نفسه أطلقنا عليها بكتابة

السيد محمد بن أحمد البوسعيدي، وأخترنا له هذه الاضامات.

مجهول تاريخ الولادة والوفاة، ولكن تاريخ نسخ المخطوطة كان سنة

٨٧٤هـ مما يدل على أنه كان حياً إلى هذا التاريخ.

* أبي حمد البوسعيدي: هو الامام سعيد بن الامام أحمد بن سعيد تولى

الامامة من غير عقد، صنعه الخصيبي من شعراء القرن الثاني عشر

الهجري، وذكر بأنه عاصر العالم الرباني جاعد بن خميس، وقد انكر عليه

أفعاله السيئة فدير له شيئاً من أعمال السر حتى ضعفت قوته وذهبت

ملكته!

ليس له ديوان شعر وقد اخترنا له هذه الاضامات من «شقائق النعمان

للخصيبي.

* أبو غسان اليمامي: هو الامام راشد بن سعيد اليمامي، من أئمة

الشراة، عاش في القرن الخامس الهجري، مدحه الشاعر الحضرمي

يقصائد عدة في ديوانه «السيف النقاد»، ولم ترو عنه غير قصيدة واحدة.

١ - اللية: المخمر.

٢ - السابغة: هي الدرع الواسعة ويقصد أن الحياء كان لها درعا.

٣ - الزرد: الدرع المزودة، سميت بذلك للونها وتداخل بعضها ببعض.

ويقصد بها هنا الخيوط التي تشبك الدرع.

٤ - الشعريين: كوكبان.

٥ - العاسل: الرمح، والأشقر يقصد به الفرس.

٦ - المصيب: الصحراء أو الغاية.

٧ - السيان: جمع سيد وهو الذئب.

لفني على عيش مضى ما ذقت أحلى منه شي

لما ذكرت عهدوه جرت الدموع وقلت: أي!

أبو غسان اليمامي

(١٠٥٣ - ؟.....م)

١ - لا حياة إلا هكذا!

ولا خير في خير ترى الشر بعده

ولا في أخ دبت إليك عقابيه

ولا العيش إلا أسمر اللون عاسل^(١)

وأشقر في يوم عبوس تلاعبه!

وقرن تعاطيه الحيام وفارس

تعاطيه حيناً ثم حيناً تضاربه

ذريتي وخلقي يا ابنة القوم إنني

رأيت الأذى حرباً لمن لا يحاربه

على أنني إما امرؤ ضمه الشرى

وإما فتى جلت بقوم كتابه

وإما فتى أبكى عيوس عداته

وإما فتى تبكي عليه أقاربه

وإما فتى يقضي عليه حمامه

وإما فتى تقضي الحيام قواضيه

سلي: هل قطعنا سببنا^(٢) بعد سببتعاوى به سيدانه^(٣) وثعالبه؟!

سلي النسر: هل زربنا، فلم نقض حقه

وقد نشبت في لحم قوم مخالفه؟!

فما زال يخفي الليل ما في سواده

إلا أن بدت عند الصباح عجائبه



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief :

Saif Al Rahbi

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O.Box 855, Postal Code . 117. Al-Wadi Al-Kabeer. Sultanate of Oman. Tel.: 601608.

الإشراف الفني

أشرف أبوالمزید

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والانباء والنشر والاعلان

ص.ب: ٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

الاعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والانباء والنشر والاعلان

البالدة : ٦٩٩٤٥١ / ٦٩٩١٦٧ توكس : ON. OMANEA ٢٧٥٨ ص.ب: ٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

إشارات

- ✱ المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- ✱ المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويمكن إرسالها على قرص مدمج.
- ✱ ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- ✱ نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين جالياً على الأقل.
- ✱ المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر. وأحياناً تخضع للمقاييس زمنية طويلة نسبياً بسبب فصلية الاصدار.

العدد الثامن عشر

أبريل ١٩٩٩ / ذوالحجة ١٤١٩



▲ عُدسة سيف الهنثاني، سلطنة عمان

الغلاف الخلفي بريشة
 حسين محمد الشيع أبو بكر، سلطنة عمان

روبرت ريتشموند، أمل
 جبوري، ستيفان فايدندر،
 حسام الدين محمد،
 أسامة إسبر، رشيد
 يحيى، عيسى، علاء
 الغزالي، عبدالله الحراصي،
 محسن الكندي، محمد
 الحروقي، أمين صالح،
 عارف حديفة، إدريس
 عيسى، علاء عبدالهادي،
 ماجد السامرائي، عبدالله
 طاهر البرننجي، نجم
 والي، عبدالغفار مكاوي،
 حمزة غيود، سعيد
 بوكرامني، زليخة
 أيوريشة، فرج العربي،
 الخضّر شوار، هدى
 حسين، هدى ابلان،
 أحمد الهاشمي، عبدالله
 الكلباني، سوزان
 عليّان، يوسف
 عبدالعزیز، تركية
 اليوسفي، حسن
 الموزاني، صلاح نيازي،
 حسونة المصباحي،
 كامل يوسف حسين،
 رسمي أبو علي، حميد
 المختار، ياسمة العزري،
 تركية الحويل، فؤاد
 مرسى، عبدالله سالم
 ياوزير، وحيد الطويلة،
 عبدالصمد حسن، جان
 دايه، يوسف القعيد،
 محمد عضيمة، فتحي
 عبدالله، عبدالله السمطي،
 أمجد ريسان، حسام
 عبدالفتاح، سمح
 الشامي، محمد
 عبدالحميد غنيم، بوزيان
 بدعي، صالح حمدوني،
 هلال الحجري.

نيزوا
 NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

